



ذاكرة الكتابة

التصوير في الفنون

الجزء الأول

تأليف: توماس مونرو

161



نقله إلى العربية

محمد علي أبو درة

لويس اسكندر جرجس

عبد العزيز توفيق جاويد

راجعته: أحمد نجيب هاشم

التطور فى الفنون

وبعض نظريات أخرى فى تاريخ الثقافة

(الجزء الأول)

تأليف: توماس مونرو

نقله إلى العربية: محمد على أبودرة

لويس اسكندر جرجس

عبد العزيز توفيق جاويد

راجعته: أحمد نجيب هاشم

وزارة الثقافة



تعنى بنشر أبرز الأعمال الفكرية والأدبية
والنقدية التي طبعت في بدايات القرن العشرين

• هيئة التحرير •

رئيس التحرير
عبد العزيز جمال الدين
مدير التحرير
طارق هاشم
سكرتير التحرير
سالم الشهباني

الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن توجه الهيئة
بل تعبر عن رأى وتوجه المؤلف في المقام الأول.

• حقوق النشر والطباعة محفوظة للهيئة العامة لقصور الثقافة.
• يحظر إعادة النشر أو النسخ أو الاقتباس بأية صورة إلا بإذن
كتابى من الهيئة العامة لقصور الثقافة، أو بالإشارة إلى المصدر.

ملحة ذاكرة الكفاية

تصدرها
الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة
مسعود شومان
أمين عام النشر
محمد أبو المجد
مدير عام النشر
ابتهال العسلى
الإشراف الفنى
د. خالد سرور

• التطوير فى الفنون (ج ١)

• تأليف: توماس مونرو

• هذه الطبعة،

الهيئة العامة لقصور الثقافة

القاهرة 2014م

• تصميم الغلاف،

فكرى يونس

• رقم الإيداع، ١٥٠٦٦ / ٢٠١٤

• الترميم الدولى، ٧78-977-718-768-٨

• المراسلات،

باسم / مدير التحرير

على العنوان التالي، ١٦ شارع أمين

سامى - القصر العيني

القاهرة - رقم بريدى ١١56١

ت، 794789١ (داخلى، ١80)

• الطباعة والتنفيذ،

شركة الأمل للطباعة والنشر

ت، 23904096

التطور فى الفنون

وبعض نظريات أخرى فى تاريخ الثقافة

هذه ترجمة لكتاب :

**EVOLUTION IN THE ARTS AND OTHER THEORIES
OF CULTURE HISTORY**

By

THOMAS MUNRO

Published by the Cleveland Museum of Art

تقديم

من المهم أن نعرف أن حجم دماغ الطفل بعمر ست سنوات يوازي ثلثي حجم دماغ البالغ، وبالرغم من ذلك فإن له قدرة هائلة على تشبيك الخلايا الدماغية العصبية. وهذه القدرة على التشبيك تنتهى عند عمر العشر سنوات، عندها يبدأ الفرد بخسارة ٨٠ ٪ من هذه الخلايا، إذا لم يتم استخدامها كلها وتفعيلها. فخلال هذه الفترة، وإذا لم تشحذ القدرات وتحفز عملية التشبيك، فالدماغ يطلق أنزيمات تقضى على الممرات التى لم يتم استعمالها. فكلما زاد الفرد باستعمال خلايا وممرات الدماغ من خلال الحركة والتجربة الحسية، كلما بنى ممرات أمتن للخلايا العصبية. وعندما يمارس الطفل الفنون أو الموسيقى أو التعلم أو النشاطات الأخرى، فإن الخلايا العصبية تعمل على مد الروابط الدماغية فيما بينها. وتكرار هذه الحركات والتجارب هو الأساس فى نمو اللغة ومستوى التفكير الأعلى عند الطفل، أن الفنون تدعم هذه الخلايا وتقويها وتنميتها وتبنى الروابط المتينة بين جانبي الدماغ مما يمكن الفرد من أن يستعمل أساليب وتقنيات ومستويات متعددة من التفكير.

الدماغ يتغير فيزيائياً عندما نتعلم، التعلم يكون أشمل وأقوى عندما تساهم الفنون والمشاريع فى عملية التعلم. فالمواد الكيميائية مثل الأدرينالين، والسيروتونين، والدوبامين تعمل على تغيير نقاط التواصل العصبى Synapses، وتغيير هذه النقاط هو الأساس فى حصول التعلم. وإذا لم يحصل تغير لا يحصل تعلم. فالنقطة الأساسية إذًا، هى أن الفنون تثير المشاعر والخيال، وعندما تثار المشاعر والخيال يحصل تغير فى نقاط التواصل العصبى مما يؤدي إلى حصول التعلم. أمر آخر يؤدي إلى تغيير نقاط التواصل العصبى هو المرح والتدريب. وبالتالي نمو الدماغ وتنشيطه وتغييره.

هناك أمور أخرى علينا تعلمها فيما يتعلق بالفنون وعلم الأعصاب. مثلاً، الكيمياءات المعززة مثل الدوبامين لها تأثير على قشرة الدماغ الأمامية. والدوبامين يتم إفرازه فى جذع الدماغ الذى يعتبر «أقدم» جزء من الدماغ. ولكن الدوبامين مفعوله أكبر فى القسم

الذى نستخدمه لصنع القرار، والتخطيط، وابتكار الأفكار. وهكذا تتأثر الهرمونات الدماغية وتعزز عملية التعلم وتخلق الدافعية. إن تعلم الفنون في البيت والمدرسة، إذن، مرتبط بالدافعية والاهتمام. فالأطفال يحبون الفنون والموسيقى واللعب ويبدعون فيها. ولكنهم سيحبون أيضاً الرياضيات والعلوم والتاريخ... فى الواقع سيحب الأطفال هذه التجارب التعليمية إذا سمح للمواد الكيميائية العصبية فى الدماغ بالتحرك والعمل لتساهم فى عملية التعلم، إلى درجة أن هذه المواد الكيميائية تزود الطفل بالحرية والإبداع والسيطرة على التفكير والنمو. وممارسة الفنون ليس فقط أسلوباً للتعبير وتحريك المشاعر. فالفنون تطور مهارات التفكير وتمثل الأفكار والدقة فى ملاحظة العالم والتجريد منعا للتعقيد.

كما أن الفنون تساعد على الوعى بتجارب الآخرين وملاحظة الاختلاف فى التعبير عن المشاعر وتوصيل المعانى إليهم. خلاصة، يمكن القول أن الفنون واللعب هى نماذج نستعملها لإعادة وصف العالم وما يدور حولنا بأساليب متعددة، تربط بعضنا ببعض الآخر من خلال تقديم نسيج غنى من أنسجة الزمان، والمكان، بما يجب أن نبني حياتنا عليه. وتساعده على الاستمرار والبقاء والتفوق والإبداع.

عبد العزيز جمال الدين

تمهيد

التطور فى الفنون

لـ(توماس مونرو)

كان كتاب (تاريخ العلم) لـ(جورج سارتون) بأجزائه الستة أول إصداراتنا من الكتب المترجمة فى (ذاكرة الكتابة) وليس الأول فى تاريخ السلسلة، والتي بدأت بكتابين مترجمين ألا وهما كتابى (الغصن الذهبى) لـ(جيمس فريزر) و(المصريون المحدثون) لـ(إدوار ويليام لين)، وذلك بالطبع فى عهد الراحل الكبير والمتقن النوعى الدكتور (عبد القادر القط) والذي أضاف إلى هذا المنحى الجانب الأدبى بإصداره ترجمته لمسرحية (هاملت) لـ(ويليام شكسبير) وهذا التاريخ الذى صنعت السلسلة جعلنا أن نصدر إحدى الروايات الكبرى والتي كانت السبب فى تغيير المسار الروائى فى العالم، ألا وهى رواية (الحرب والسلام) لـ(ليوتولستوى) بأجزائها الأربعة فى ترجمة رصينة ودقيقة وكاملة، ألا وهى ترجمة (دار اليقظة العربية)، والمطلع سيعرف على الفور أهمية هذه الدار فى نشر الآداب العالمية فى منتصف القرن العشرين فأولى ترجمات الدكتور (سامى الدروبي) قد نشرت فى هذه الدار، والتي اختارت أن تكتب على الغلاف (ترجمت هذه الرواية نخبة من أدباء دار اليقظة) دون أن تذكر أسماء هذه اللجنة، وهو عرف كان متبعاً فى زمن صدور الرواية ١٩٥٢ وإذا رجعنا إلى دار الهلال فى مصر فى تلك الفترة، سنجد أغلب ترجماتنا تصدر دون ذكر المترجمين أو المترجم، وكما يعرف القارئ المتعمق فى (تولستوى) أن ترجمة دار اليقظة العربية جاءت دقيقة منذ العنوان، (الحرب والسلام) حيث أن تسمية (الحرب والسلام) هى التسمية الشعبية الأقرب إلى (التجارية) وكما ذكرت جاءت الرواية فى أربعة مجلدات وهو ما ينفى عنها شبهة النقصان أو الاختصار، ومن هنا واستناداً لما سبق فى تاريخ السلسلة جاء اختيارنا لكتاب (التطور فى الفنون) لـ(توماس مونرو) بأجزائه الثلاثة، وبهذه المناسبة أود أن أشير إلى أنني منذ توليت مهام مدير تحرير السلسلة وأنا لدى رغبة فى نشر هذا الكتاب القيم، إلا أنني لم أكن أملك سوى جزئين هما الأول والثالث، حتى علم الزميل والناقد الأستاذ (محمود ذكرى) فأهدانى الجزء الناقص حتى تكتمل فرحتى وأكمل السير فى خطوات نشر الكتاب، ولا أنسى أن أشير إلى ترحيب الأستاذ (عبد العزيز جمال الدين) رئيس تحرير السلسلة بالفكرة ودعمها، وقد كان أن بدأنا فى اتخاذ إجراءات

السعى وراء نشر الكتاب، بعد أن توفرت لى نسخة كاملة، من المؤكد أن هناك آلاف الكتب المترجمة التى تستحق النشر فى هذا المجال ويأتى على رأسها (الفن والمجتمع عبر التاريخ) لـ(أرنولد هاوزر) بترجمة القدير الدكتور (فؤاد زكريا) والذى نعدكم بمحاولة نشره بعد اتخاذ الإجراءات اللازمة لذلك، وعودة إلى (تولستوى) هناك الكثير من أعماله يستحق النشر ولا سيما روايته العظيمة (أنا كارنينا) وتحديدا فى ترجمتها البديعة التى قام بها المبدع والمترجم الجليل (صياح الجهم) وصدرت فى مجلدين كبيرين يتجاوزان الألف صفحة، وذلك عن دار الفكر اللبنانى، كما صدرت فى رقمى (١٠) و(١١) ضمن الأعمال الأدبية الكاملة لـ(تولستوى) والصادرة عن وزارة الثقافة السورية، وهى إحدى الجهات الرائدة فى مجال الترجمة، أما عن كتاب (التطور فى الفنون) والذى نحن بصدد إعادة نشره الآن، فيأخذنا فى رحلة نقدية مختلطة بالتاريخ فالكتاب يعرض النظريات التى قامت عليها الفنون فى الماضى، متتبعا تحولاتها، وذلك فى عرض عميق وسهل فى ذات الوقت، ويعد الكتاب الأهم من بين ما كتبه (مونرو)، وقد نقله إلى العربية ثلاثة من المترجمين أصحاب الثقافة الواسعة الشاملة، وهم الأساتذة (محمد على أبو درة - لويس اسكندر جرجس - عبد العزيز توفيق جاويد)، كما راجعه الأستاذ (أحمد نجيب هاشم) والكتاب يتناول بين ما يتناوله، الكتابة عن طبيعة الأساليب فى مختلف الفنون، كما يشرح هذه الأساليب عبر أنماطها التكوينية، وسماتها الفرعية، كذا يستعرض مسألة الحيز التاريخى لهذه الأساليب وكيفية توزيعه، ولا يفوت المؤلف أن يربط بين أساليب الفنون المتعددة وأساليب ثقافة بأكملها، كما يتتبع المؤلف النزعات والمراحل والتعاقبات فى الأسلوب ولا سيما (المتشابه والمتكرر) منها، ومن خلال الكتاب سنتعرف على أشكال التطور وأنماطه، وذلك طبعاً بعد الانتهاء من العرض التاريخى لنظريات الفنون حتى تاريخ ظهور الكتاب، فالكتاب يضعنا أمام لغز كبير يتلخص فى سؤال هو الحكاية كلها (هل تتطور الفنون)، وبأى حال يمكننا معرفة ذلك، وما هى المعايير التى يتحدد على أساسها التطور من عدمه، إن الكتاب كبير فى مادته، كبير فى قيمته، إلا أنه ليس بكثير على قارئ (ذاكرة الكتابة) الواعى والمتحضر، فإلى القارئ والدارس العزيزين نقدم (التطور فى الفنون) كخطوة جديدة على طريق قدم فيه قبلنا كثيرون، وفى النهاية نأمل أن نكون بحجم مسئولية ما نقدمه لثقافتنا المصرية التى تستحق ما هو أكثر من ذلك.

محتويات الكتاب

صفحة

١٣

مقدمة

موضوع الكتاب وهدفه وفكرته

الباب الأول

المسائل النظرية في تاريخ الفنون

الفصل الأول

طرق الكتابة في تاريخ الفن

- ١ - « تاريخ الفن » بمعناه الواسع الذي يشمل الفنون البصرية ،
والموسيقى والأدب ، والمسرح ، وغيرها من الفنون... ٢٧
- ٢ - تواريخ الفن المتخصصة الشاملة ... ٢٩
- ٣ - بعض وجهات النظر في الاختيار والتوكيد ...
الأمميات والخلفيات ... ٣١
- ٤ - الحاجة إلى الدراسات النظرية في تاريخ الفن ... ٣٤
- ٥ - علم الجمال المقارن . « مورفولوجيا الشكل والأسلوب » ٣٦
- ٦ - متاحف الفن والترتيب التاريخي ... ٣٩
- ٧ - كتابة التاريخ : بين المتخصصة والعامة ، والسطحية
والفلسفية ... ٤٠

الفصل الثانى

فلسفات تاريخ الفن

- ١ - فلسفة التاريخ بصفة عامة. تطبيقها على الفنون ... ٤٥
- ٢ - علاقة تاريخ الفن بالعلوم وتاريخ الثقافة ... ٥١
- ٣ - الحملات الحديثة الخاطئة على فلسفة التاريخ ... ٥٨
- ٤ - التراجع عن المذاهب فى الفاسفة والفن ٦٦

الفصل الثالث

هل تتطور الفنون ؟

بعض اجابات متضاربة

- ١ - نظريات القرن التاسع عشر فى تاريخ الفنون كجزء من التطور الثقافى ... ٧٥
- ٢ - مهاجمة التطورية فى الفن ، والدفاع عنها ... ٧٨
- ٣ - الأبحاث الحديثة فى التطورية ، فى الأنثروبولوجيا ، وفى تاريخ الفن ... ٨٨

الباب الثاني

نظريات التطور في الفن وفي الثقافة

الفصل الرابع

نظريات التاريخ الأولى

مع الإشارة إلى الفنون

- ١ - بدايات التطورية الثقافية في الفكر اليوناني والروماني
نظريات المراحل والدورات ، التطور والتقدم في الفنون ٩٧
- ٢ - من عصر النهضة حتى نهاية القرن الثامن عشر ... ١١٠
- ٣ - نظريات أوائل القرن التاسع عشر ... ١٢٣
- هوجو ، كوزت ، هيجل وغيرهم ... ١٢٣

الفصل الخامس

نظرية هيربرت سبنسر في تطور الفنون

- ١ - « الفلسفة التركيبية » بوصفها إدماجاً لخطوط الفكر
التطوري السابقة ... ١٤٣
- ٢ - كيف تتطور الفنون في نظر سبنسر ... ١٥٢
- ٣ - بعض مواطن الضعف في نظرية سبنسر ... ١٦٣

- ٤ - التطور الحمالى بوصفه وجهاً من وجوه التطور العقلى والاجتماعى . نظرية اللعب ١٦٨
- ٥ - الحملات التى شنت فيما بعد على « فلسفة سبنسر التركيبية » ١٧٨
- ٦ - نفاقم العداء ضد سبنسر فى السنوات الأخيرة - الحاجة إلى إعادة التقييم ١٨٠

الفصل السادس

الخطوط الرئيسية للتطورية الثقافية بعد سبنسر

- ١ - تعاليم أنصار المذهب الطبيعى وأنصار المذهب الفوطييعى ١٨٥
- ٢ - دارون وتعاليم المذهب الطبيعى . الداروينية الاجتماعية ١٩٠
- ٣ - أثر كانت وهيجل على ما جاء بعد ذلك من نظريات فى التطور الثقافى ١٩٧
- المثالية والثنائىة والحبوىة
- ٤ - معنى « التبيان التاريخى » فى فلسفة التاريخ
- الاتجاهات المتغيرة نحو العلم والتطور ٢٠٦
- ٥ - التكوين القويم والتوازى فى المذهب الحبوى والمذهب الطبيعى . التكوين الثقافى القويم ٢١٨

الفصل السابع

النظرية الماركسية فى تاريخ الفنون

الحتمية الاجتماعية الاقتصادية ، والعملية الديالكتيكية

- ١ - « المنهج الاجتماعى » بصفة عامة ، بوصفه متميزا عن
الماركسية والشبوعية ٢٢٧
- ٢ - آراء ماركس وإنجلز ولينين فى تاريخ الفن وفى الثقافة ٢٣١
- ٣ - منهج ماركس بالمقارنة بمنهج فرويد ٢٤٢
- ٤ - بليخانوف ونقادہ ٢٤٣
- ٥ - مواطن التتوة والضعف فى الطرائق الماركسية والطرائق
المتصلة بها . الخلاقات الحديثة ٢٤٧

الفصل الثامن

نظرية تين

فى العوامل التى تحدد تاريخ الفن

- ١ - مواطن سوء الفهم الشائع لنظريته ٢٥٧
- ٢ - التنوع والاختيار البيئى فى الفن . المناخ السيكلوجى ٢٦٢
- ٣ - الجنس ، البيئة ، الألوان ٢٦٥
- ٤ - الجنس والوراثة من حيث علاقتهما بالثقافة ٢٦٨

- ٥ - البيئات الطبيعية والثقافية ... ٢٧٣
- ٦ - الأساليب القومية وتفسيرها السببي ... ٢٧٦
- ٧ - الأوضاع المتغيرة في الوراثة والبيئة ... ٢٧٨
- ٨ - مدخل علم النفس وعلم الاجتماع إلى تاريخ الفن ... ٢٧٩

الفصل التاسع

التطورية ذات الخط الواحد عند مورجان وتايلر

- ١ - علاقتها بالتطورية الثقافية عامة . نظريتها في الفن ... ٢٨٥
- ٢ - فكرة تايلر عن الفن والثقافة ... ٢٨٧
- ٢ - « مسالك متماثلة تقريبا » حتمية وتواز متأصلان ... ٢٨٩
- ٤ - المراحل في تاريخ الثقافة ... ٢٩٥
- ٥ - التماثل والتشعب ... ٣٠٢
- ٦ - مورجان والماركسيون . صعود نجمه وأفوله ... ٣٠٥

الفصل العاشر

التطورية في الجماليات

تاريخ الديانة والفنون الخاصة

- ١ - نظريات التطور في علم الجمال ... ٣٠٩
- (ألن ، صلي ، جروس ، جويو) ... ٣٠٩

- ٢ - تطبيق علم الاجتماع وعلم الأعراق البشرية
(الإثنولوجيا) . على « علم الفن » . الخلد .
٣٢٠ (جروس)
- ٣ - النظريات التطورية في الفنون البصرية البدائية . فن
الأطفال . المراحل والتعاقبات . (هادون ، بوس) ٣٢٦
- ٤ - النظريات التطورية في الدين ، والأساطير ، والسحر .
(مولر ، فريزر) ٣٣٦
- ٥ - نظريات التطور في الأدب . نشأة الأنماط الأدبية
وتحدرها . مراحل الأدب العالمي . (بروننير ،
سيموندز ، مولتون) ٣٤٩
- ٦ - نظريات التطور في الموسيقى . المراحل ، الأصول ،
التطورات (روبوتام ، كياريو ، لالو) ٣٦٦
- ٧ - آثار الأفكار التطورية على الفن والفنانين ٣٨١

الفصل الحادى عشر

تغير الاتجاهات نحو نظرية التطور الثقافى

فى الانثروبولوجيا وعلم الاجتماع الحديثين

- ١ - أولى الهجمات على النظرية فى القرن العشرين ٣٩٣
- ٢ - « رد فعل بوس » ضد التطورية فى خط واحد ٣٩٥

- ٣ - مبالغة أتباع بوس في مهاجمة التطورية الثقافية عامة ٤٠٢
- ٤ - تطورية « متعددة الخطوط » مقابل تطورية « ذات
خط واحد » ٤٠٦
- ٥ - تجدد التأيد للتطورية الثقافية
- رد فعل مضاد في منتصف القرن ٤١٢

الفصل الثاني عشر

المراحل والتعاقبات في تاريخ الثقافة

- ١ - معنى المرحلة : النظريات المتضاربة فيما يختص بالمراحل
الثقافية ٤٢٣
- ٢ - المكونات الثقافية : التعاقبات المكونة والمركبة ٤٢٦
- ٣ - التعاقبات متشابهة الحفريات والطبقات الجيولوجية ٤٣١
- ٤ - مداخل حديثة لمشكلة المراحل ٤٣٢
- ٥ - المراحل والتعاقبات التي لا يمكن قلبها ٤٤٢
- ٦ - المراحل الثقافية كما تفهمها مختلف العلوم - الأركيولوجيا ،
الأنثروبولوجيا ، علم الاجتماع ٤٤٧
- ٧ - المراحل الاجتماعية والسياسية ٤٥١

الفصل الثالث عشر

الكتابات النظرية الحديثة عن تاريخ الفن

- ١ - الإغفال الحديث للمشاكل الفلسفية في تاريخ الفن ،
استمرار المقاومة ضد مذهب التطور الثقافي ... ٤٥٧
- ٢ - « علم الفن » الألماني وعلاقته « بالتبيان التاريخي » .
جوانبه التطورية والمضادة للتطور ... ٤٥٨
- ٣ - « النقد الجديد » في الأدب - الوجود المستقل للفن ٤٦٧
- ٤ - التحليل الأسلوبى والتكرار المنتظم ...
مقارنة لفلن بين الكلاسيكى والباروك ...
- طابعها المضاد للتطورية ٤٧٢
- ٥ - ما الذى يسبب التغير في الفن ...
مذهب الحتمية الفطرية والتعاليم المثالية - ريجل ،
فوسيون ، كرامريش ... ٤٧٦
- ٦ - مناقشات نظرية أخرى لتاريخ الفن ...
- هوسر والتراث السوسيولوجي ... ٤٨٦
- ٧ - نظريات دورية وأشباه دورية جديدة لتاريخ الفن
التناقضات الصارخة ، وتكرار حدوثها دورياً -
سبنجلر ، سوروكين ، كروبير ... ٤٩٤
- ٨ - النظريات العضوية - التعاقبات المتواترة في تاريخ
الأساليب ... ٥٠٧
- ٩ - التكرار الدورى في الفن وعلاقته بالتطور ... ٥١٠
- ١٠ - آثار التحليل النفساني على نظريات تاريخ الفن -
فرويد ويونج ... ٥١٢

مقدمة

موضوع الكتاب وهدفه وفكرته

هل يكشف تاريخ الفنون المختلفة - الفنون البصرية ، الموسيقى ، الأدب ، وغيرها - عن أى اتجاه متواصل أو عن عملية واسعة النطاق ؟ وهل يكشف هذا التاريخ منذ بداياته البدائية حتى وقتنا الحاضر ، فى مختلف الأقاليم ومختلف الثقافات ، عن أى اتجاه مستمر شامل ، أو نمط لتغير دائم ؟ وهل يتسنى لنا أن نلاحظ وجوه شبه ذات دلالة ، وطرزا وأنماطا متكررة ، وتعاقبا فى الأسلوب ، على مر العصور وبين مختلف الشعوب ؟ تلك تساؤلات كثير ما جرت على ألسنة العلماء والدارسين فى القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين .

وجاءت الإجابة عن هذه الأسئلة بطرق متباينة : مثال ذلك نظرية « الدورات المتعاقبة » التى تقول بأن الفن يرجع إلى نقطة بداية متشابهة فى مختلف الحضارات . على حين تذهب نظرية أخرى إلى أن الفن يتطور أو يندو ، بوصفه جزءاً من عملية تطور واحدة ثقافية عضوية واسعة كونية . وبشرت نظرية التطور بالشئ الكثير فى سبيل التفاهم الموحد ، فقد زعمت أنها تربط بين الفنون وبين سائر مجالات الفكر ، عن طريق صيغة أو قانون عظيم جامع .

وانك إذ تعاود مناقشة هذه المسائل ، إنما تغامر بالسير فى طريق كثر ارتياده ، أو على الأقل كثر ارتياده فى القرن التاسع عشر ، ولكنه أغفل مؤخراً . وقد يبدو لأول وهلة أنها مغامرة طائشة ، ليس ثمة ضرورة تدعو

إليها ، ولن تؤدي إلا إلى نفس السقطات أو العثرات السالفة التي أحبطت كثيراً من المحاولات الطموحة التي بذلت من أجل فلسفة التاريخ . وقد يذهب النقاد المتسرعون ، لأول وهلة ، دون التعمق في القراءة والاطلاع ، إلى أن هذه ليست إلا مجرد محاولة ساذجة أخرى ، نحو خطة مهيبه ضخمة جامدة ، أو قل نحو قانون للتطور الثقافي بولغ في تبسيطه . وما أسرع ما تسفر متابعة القراءة والاطلاع عن أن هذه ليست هي الحقيقة . فقد أبرزت بالتفصيل أخطاء نظرية التطور التي نشأت في القرن التاسع عشر ، وهي الأخطاء التي أدت إلى نبذ تلك النظرية في أوائل القرن العشرين ، والتي أمكن تجنبها فيما بعد . وقد أكد البحث كله أوجه التباين ومواطن الشذوذ الجسيمة في التغير الثقافي ، دون أن يكون مبالغة في أوجه الشبه بين الظواهر البيولوجية والثقافية . ومهما يكن من أمر ، فقد ثار الجدل في نفس الوقت حول ما إذا كان رد الفعل الحديث لجميع نظريات التطور الثقافي قد بولغ فيه أو حمل إلى مدى بعيد ، ومن ثم نتج عن ذلك تجاهل لبعض النظرات الثاقبة الصادقة القيمة . ثم إنه قد تكلس الكثير من المعلومات الجديدة عن تاريخ مختلف الفنون بالنسبة لساثر العوامل الثقافية ، إلى الحد الذي أصبحت فيه إعادة تقييم هذه القضية من جديد ، أمراً آن أو أنه منذ وقت طويل ، وفي سبيل إعادة التقييم هذه ، سيأخذ هذا الكتاب في الاعتبار كثيراً من التطورات الحديثة التي تمت في فلسفة التاريخ ، وفي تاريخ الفن ، وفي علم الإنسان (الأنثروبولوجيا) ، وفي علم النفس الثقافي ، وفي علم الحياة (البيولوجيا) ، وفي غيرها من المجالات .

إن الكثرة من مؤرخي الفكر ليعترفون بأن مفهوم « التطور » هو أهم المفاهيم التي نشأت في القرن التاسع عشر ، حتى لقد نعت بأنه الفكرة الرئيسية في تلك الحقبة . وإذا برز هذا المفهوم وتألق ، وتركز حوله اهتمام الباحثين والجمهور المتعلم ونقاشهم الحاد ، فقد طبق في كل علم وفي كل فرع من فروع الدراسة . ومن ثم كان سبباً في نشأة كثير من النظريات المتعلقة بتفاصيل التطور

وتنوعاته ، ولم يقتصر تطبيقه على تطور الحياة العضوية في النباتات ، والحيوانات الدنيا والإنسان فحسب ، بل تعداه إلى تطور مجموعات الحشرات والمجموعات الشمسية ، والعقل الإنساني ، والمجتمع والثقافة ، والعلوم والفنون . وأحدث في هذه المجالات كلها ثورة في الفروض وفي طرائق التفكير الأساسية ، حيث أحل الإيمان بالتغير ، وبالتطور ، وبالنسبية ، نقول أحل هذا كله محل الاعتقاد القديم بالمطلقات. والإيمان بكون ساكن ، وبمجتمع هرمي ثابت ، وبقوانين خالدة شاملة ، للخير والحق والجمال (١) .

وكان مفهوم التطور ، من بين أشياء أخرى غيره ، نتاجاً لنظرية القرن الثامن عشر عن « التقدم » الإنساني : أى الاعتقاد بأن تاريخ الإنسان كان ارتقاء متدرجاً من الممجية أو البؤس إلى نمط حياة أعلى وأفضل ، وكذلك الاعتقاد بأن هذا الارتقاء تحقق ، ويمكن تحقيقه في المستقبل ، بجهود الإنسان ذاته وحده ، عن طريق استخدام العقل والعلم . لقد انطوى « التطور والتقدم » كلاهما على فكرة أن تاريخ الإنسان وراثي تكويني مستمر يعمل وفق أسباب طبيعية ... ولقد نعت ج . ب . بيورى (٢) J.B. Bury وآخرون غيره ، الاعتقاد في التقدم بوصفه نقيضاً للاعتقاد القديم في عجز الإنسان وخطيئته الموروثة ، وسقوطه القديم عن البراءة والنعمة البدائيتين — نعتوه بأنه أهم كشف فكري في الحضارة الغربية الحديثة ، وهو الذى يميزها إلى أكبر حد عن سائر العصور والثقافات . وأضافت نظرية التطور إلى هذا الاعتقاد فكرة تطور طويل سابق لعصر ما قبل الإنسان ، وفكرة تاريخ الإنسان على الأرض ، بوصفه جزءاً من تطور الكون .

وكانت نظرية « التطور في الفنون » من بين التطبيقات الأخرى للمبدأ الوراثي التطوري . فقد ذهب التطوريون (القائلون بنظرية التطور) في القرن

(١) انظر جون دبوى : « The Influence of Darwin on Philosophy and Other Essays » ، نيويورك ١٩١٠ .
(٢) « The Idea of Progress » ، لندن ونيويورك ، ١٩٢٠ ، ١٩٢٢ .

التاسع عشر ، إلى أن الفنون تطورت ، بوصفها أجزاء متكاملة ، لتطور الإنسان الاجتماعى والثقافى ، ونمت بفضل عمليات طبيعية ، كمرحلة متأخرة من مراحل النمو الطويل المدى للاعداد الجثمانى للإنسان ، ولقوى التعاون والفكر والتعلم لديه ، ولقدرته على نقل ما اكتسب من خبرة وتجربة إلى الأجيال اللاحقة ، ومقدرته على تكييف البيئة تكييفاً فعالاً وفق رغباته وما يتخيله من أهداف . وليست الفنون هبات خارقة تنسم بالاعجاز ، من عند الآلهة ، ولا هى مستمدة من حياة روحية خالصة أعلى مستوى ، بعيدة تماماً عن نطاق الصراع المادى من أجل البقاء ، بل ان الفنون نمت من طرائق ما قبل التاريخ ، القائمة على المتعة إلى حد كبير ، وإن لم تخل من بعض النواحي الجمالية ، نتيجة عملية متدرجة من التفاضل وإعادة التكامل ، ومن التكييف الاجتماعى ، ومن القوة المتزايدة ، ومما تنسم به الوسائل والغايات من دهاء وحذق وتعقيد .

وأكدت نظرية التقدم الفكرة المتضائلة القائلة بأن الفنون ، فى هذا التطور ، كانت آخذة فى التحسن ، جنباً إلى جنب مع سائر نواحي الحضارة . وكانت نظرية التطور فى البداية ممتزجة بنظرية التقدم ، ولكنها انفصلت شيئاً فشيئاً ، لمجرد أن تؤكد أن الفن والثقافة قد أصبحتا أكثر تعقيداً . أما مشكلة القرن الثامن عشر ، فيما إذا كان الفن الحديث أفضل من القديم ، فقد طرحت جانباً ، لتكون موضع دراسة مستقلة . ولا تتضمن نظرية التطور ، بوصفها متممة عن نظرية التقدم ، أى جواب معين عن هذه المشكلة .

وحوالى سنة ١٩٢٠ ، بدأ رد فعل شديد ضد نظريتي التطور والتقدم فى الفن وفى سائر المجالات الثقافية . ولم يقتصر هذا على كل النظريات العامة لتاريخ الفن ، بما فى ذلك نظرية الدورات ، بل امتد كذلك إلى فلسفة التاريخ بصفة عامة ، وإلى كل المحاولات التى بذلت فى سبيل الوصول إلى نظرية جامعة شاملة للتاريخ الثقافى ، وظلنا لعشرات السنين لا تلقيان إلا القليل من العناية ، نسبياً ، من جانب المؤرخين وعلماء الثقافة ، ناهيك ببندهما ، مع التعليق

بأن « التطور » و « التقدم » ليسا إلا فكرتين باليتين وأن كل فلسفات التاريخ ليست إلا ضرباً من ضياع الوقت الذى لا غناء فيه. وسوف تناقش فى الفصول التالية بعض أسباب رد الفعل السلبي هذا .

ومع ذلك ، بدأ الوضع ينقلب إلى النقيض ، فى الفترة الأخيرة بعد الحرب العالمية الثانية . فى الخمسينات من هذا القرن بدأ يتعش الاهتمام بالتطور وغيره من نظريات تاريخ الثقافة ، وبدأ علماء الأنثروبولوجيا الذين كانوا قد تحاشوا اصطلاح « التطور الثقافى » باعتباره بالياً غير ذى قيمة ، يدرسونه من جديد ، مع الاحترام والتقدير ، بوصفه أداة نافعة من أدوات الفكر والبحث

ولم يذكر فى السنوات الأخيرة إلا التزير اليسير عن الفنون فى هذا الصدد ، وخاصة فنون الحضارة الحديثة . وقلما جرى التركيز عليها فى الأنثروبولوجيا أو فى غيرها من العلوم الاجتماعية ، رغم الاعتراف بأنها أجزاء هامة من الثقافة والحضارة . وليس لدى كثير من الفلاسفة ومؤرخى التاريخ العام إلا القليل من الإلمام بتفاصيلها أو وقائعها . ومن ناحية أخرى ، لا يزال مؤرخو الفنون ، وبخاصة فى الولايات المتحدة الأمريكية ، قليلى الاهتمام ، نسبياً ، بتناول تاريخ الفن تناولاً فلسفياً ، كما أنه لم يكن لديهم إلا إلمام يسير نسبياً بما كتب فى الماضى فى هذا الحقل . ولم تأخذ أية نظرية عامة عن تاريخ الفن طريقها إلى أذهان الدارسين المعاصرين لتحل محل نظرية التطور . وفيما خلا الكتب المدرسية و خلاصات الموسوعات ، نجد أن كل الكتابة الفنية عن تاريخ الفنون المختلفة تكاد تكون تقريباً متخصصة تخصصاً دقيقاً فى فن أو زمان أو مكان بعينه ، وغالباً ما تتناول فناً بذاته أو عملاً واحداً من أعماله . ومن الأمور المألوفة عادة تحاشى المسائل النظرية الكبرى أو التعجل فى نبذها . فإن الفرض الخاطئ القائل بأن الدراسة الصحيحة يجب أن تقوم على التخصص الضيق ، لا يزال سارياً ، ومع ذلك فهناك بين الدارسين والأفراد العاديين المتعلمين ، اهتمام ملح بالمسائل الكبرى فى تاريخ الفن والثقافة ، أو قل رغبة فى تركيب جديد

بأخذ في الاعتبار كل الاتجاهات الجديدة في الفن ، والأبحاث المتخصصة الحديثة عن الماضي ، ووجهات النظر الفلسفية الراهنة .

وليس الكتاب الذى بين أيدينا سوى محاولة لاشباع هذه الرغبة ، وإلقاء بعض الضوء على الاتجاهات والعمليات الواسعة النطاق في تاريخ الفن . وليس في وسع المرء حتى الآن إلا أن يحزر طبيعتها ، ويكون رأياً افتراضياً خاضعاً للاختبار ، ومن ثم لا يزعم هذا الكتاب شيئاً من الدقة العلمية . ولكنه ، على الأقل ، سيحاول إيضاح بعض القضايا الأساسية التي تعالجها نظرية التطور الفني ، وتقييم ما أتيح اليوم من شواهد وبراهين لها أو ضدها . ونظراً لأن مجال البحث واسع ، فلا مناص من أن تكون معالجة بعض النقاط معالجة موجزة مجملّة ، قدر ما يكون التأمل أو التفكير فيها صريحاً .

ومن القضايا التي يدلل عليها هذا الكتاب أن « فلسفة التاريخ » وخاصة فيما يتصل بالفنون ، بعيدة عن أن تكون غير ذات قيمة أو تكون متعذرة ، بل إنها على النقيض من ذلك حقل مجز للدراسة الإنسانية والتأمل . ولو أننا أولينا النظرية العامة مزيداً من العناية لعاد هذا بالشئ الكثير على فهمنا للفنون : ماضيها وحاضرها ومستقبلها المحتمل . ويعالج الباب الأول من الكتاب الأسلوب الفلسفي لتاريخ الفن . بالمقارنة بالطرق الأخرى للكتابة في هذا الموضوع . ونظرية التطور مثال من أمثلة هذا الأسلوب . إنها تتناول مسائل بعيدة الغور والأثر ، إلى حد أنه تتعذر معالجتها بشكل واف ، من وجهة نظر فن أو علم أو عصر بعينه ، أو أى مجال متخصص آخر .

ولسوف يردد هذا الكتاب من جديد نفس السؤال الذى تردد وتباينت الإجابة عنه مرات كثيرة ، طيلة مائة العام الماضية ، وهو : « هل تتطور الفنون » بوصفها أجزاء من عملية أكبر ، ألا وهي عملية « التطور الثقافي » بصفة عامة ، وإذا كان الأمر كذلك ، « فكيف ، وإلى أى مدى تتطور » ؟ وهذا بطبيعة الحال يتوقف على تعريفنا أو تحديدنا « للتطور » .. وستكون

الإجابة المقترحة بالإيجاب اجمالاً ، مع كثير من القيود والاستثناءات . إن الفنون ، بالتأكيد ، تتطور ، ولكن من بعض الوجوه لا من جميع الوجوه ، وفي بعض الأزمنة والأمكنة ، لا في كلها ، وفي خطوط متنوعة . إن التطور اتجاه هام أو عملية رئيسية في تاريخ الفن والثقافة ، ولكنه ليس الوحيد ، وقد تناهضه أو تقهره في بعض الأحيان حركات مضادة . وكما هو شأن بعض أنواع من النبات أو الحيوان ، قد تتطور بعض أنماط من الفن إلى نقطة ما تقف عندها راكدة ساكنة ، أو تراجع عنها إلى أشكال أبسط . إن للتغير في الفنون بعض خصائص تطورية يشترك فيها مع التغير في سائر المجالات أو الميادين الثقافية ، ولكن هناك كذلك فوارق هامة بينهما . ويمكن أن ينطبق القول نفسه على التطور الثقافي عامة بمقارنته بالتطور العضوي .

إن نظرية التطور في الفنون ، وهي النظرية الميمنة في الفصول التالية ، تقع بين طرفين متباعيين : أولهما أصحاب المذهب التطوري في القرن التاسع عشر الذين نظر إليهم اليوم على أنهم بسطاء جامدون ، وثانيهما المتشككون المتطرفون الذين ينكرون كل تطور في الفن وفي الثقافة . ويخطئ هؤلاء في الناحية السلبية ، قدر خطأ أولئك في ناحيتهم الإيجابية . فلقد بالغ الفريق الأول في التشابهات بين الظواهر الثقافية ، وفي شمول التطور الثقافي وانظمته ، على حين يبالغ منكمرو التطور في الفوارق أو أوجه الخلاف ، وأنهم ببذهم مفهوم التطور الثقافي ليفقدون أداة ثمينة للتفسير والتنظيم في ميدان الفن . وإنهم ليتجاهلون الاتجاهات الدائمة وضروب التكرار والتعاقب التي تظهر في تاريخ الفن إذا نظر إليه على نطاق العالم . ولقد ثبت الانكار الشامل لنظرية التطور في تاريخ الفن بحث هذه الاتجاهات عن طريق المقارنة بين مختلف العصور والطرز .

إن نظرية التطور في الفنون — شأنها شأن فلسفة التاريخ — ليست ميتة ، ولكنها حية إلى حد بعيد ، وإنها لتتغذى وتتغشش دوماً بتراب الأدلة والشواهد التاريخية . ولكن يجدر بأولئك الذين يسعون إلى أن

يردوا إليها اعتبارها أن يتحرزوا من الخلط المألوف بين مبادئها الأساسية ، وبين بعض آراء خاطئة جاء بها هيجل وسينسر ومورجان وتيلور وغيرهم من كتاب القرن التاسع عشر . إن نظرية التطور الثقافي ، وبخاصة في الفن ، كثيراً ما ترتبط بنظريات أولئك التطوريين الأولين الذين تألقوا ولمعوا في عصرهم ، ولكن بمضى السنين ذهبت ريجيمهم ، وقد يكون ضرباً من التضليل ، بنفس القدر ، أن تربط الفيزياء الذرية الحديثة « بالذرية » الفجة التي قال بها أبيقور ولوكريشس :

إن القول بأن الفنون تتطور ، لا يتضمن اليوم أن التطور « قانون عام شامل » أو أن كل تغيير في هو « تطوري » ، وثمة أنماط مضادة من التغيير أطلق عليها « انحطاط » و « تحلل » و « تكوص » نراها اليوم أكثر حدوثاً مما كان مدركاً منذ قرن من الزمان . وجدديربنا أن ننظر اليوم إلى التطور الثقافي ، وخاصة في الفنون على أنه متعدد الخطوط . إن التطوري الحديث لا يفتش عن « قوانين عامة » في تاريخ الفن كأساس للتنبؤ بالاتجاهات « التي لا مناص منها » في المستقبل . إنه لا يصر على أن كل الثقافات المنتجة للفنون لا بد أن تمر بالضرورة في مراحل نمو متوازية ، بفضل « حتمية فطرية لافكالك عنها .

ويكتنف مفهوم التطور في الفن والثقافة خواطر مربكة خلفتها النظرية القديمة ، وتداعت في وفرة تكاد تتحدى الأمل في تخليصه منها . وثمة طريقة لتناول هذه المهمة الشاقة ، ألا وهي تتبع تاريخ الدراسة السالفة . وهذا هو ما سوف نحاوله في الباب الثاني ، في ترتيب تاريخي ، تقريباً ، قد نحيد عنه أحياناً ، لتتبع خطأ معيناً من خطوط الفكر (النظرية الماركسية في تاريخ الفن مثلاً) من نشأته حتى وقتنا هذا . وسنعمد إلى تقييم ما « للتطور » أو ضده من حجج ، وكذا النظريات المنافسة ، مثل نظرية الدورات ونظرية « التبيان التاريخي » Historicism .

لقد أصبح اصطلاح « التطور » غامضاً مبهماً إلى حد بعيد ، لاقرانه

بمختلف النظريات ومختلف أنماط الظواهر . وهذا ، بطبيعة الحال ، يجعل من العسير الاتفاق على بيان محدد عن حقيقته وواقعه ، كعملية تاريخية . ومن ثم تعارضت مسالك البحث فيه ، لأن كل أولئك الذين يكتبون عن « التطور » يفهمونه بمعان متباينة . ولا يقتصر الأمر على القضايا النظرية ، بل يتعداه الى القضايا العملية التي يشعر الناس نحوها بإحساس متحيز تحزباً قوياً . فإني إذا أردت أن تحدد بدقة إلى أى مدى يكون التطور في الفنون لوجب عليك أولاً أن تحدد ماذا يعنى اصطلاح « التطور » ، أو لوجب على الأقل أن تختار معنى واحداً صريحاً وتلتزم به التزاماً تاماً . وكطريقة لإيضاح البحث . سنتاقش في الباب الثالث كل التعاريف الهامة الشائعة للمصطلحات التي ذكرت ، ثم نجيز تعاريف معينة تؤثر استعمالها في سياق هذا الكتاب . .

ومن دراسة البحوث الماضية والتعاريف الفنية التي انبثقت عنها سنستمد مجموعة من المواصفات العامة « للتطور » في حقل الثقافة . وسواء حدثت هذه العملية أو لم تحدث فكيف يتسنى للمرء أن يتعرف عليها اذا حدثت ؟ وأي الخصائص يمكن أن تميز تاريخ الفن ككل ، أو أي تعاقب للأحداث في مجراه يمكن أن يسمى « تطوراً » ؟ وقد يحظى المرء عادة بقدر من الاتفاق على المعنى الأساسي لأي مصطلح فني ، أكبر منه على المسائل الأخرى التي تنطوي على حقائق وقيم متنازع عليها ، ومرتبطة بهذا المصطلح . وثمة معيار أساسي مقبول على نطاق واسع « للتطور » ، هو الارتقاء ، أو النمو ، أو « التعقيد » المتزايد ، وثمة معيار آخر « متواضع » وهو « التحدر مع التعديل المكيف » .

ولسوف نتابع التساؤل : الى أى مدى ، اذن ، نحقق الأحداث الفعلية في تاريخ الفنون هذه المتطلبات ؟ وعمل الجواب الى توكيد النظرية القائلة بأن التطور الفني عملية واقعة وحقيقة من حقائق التاريخ الثقافي .

وثمة فارق بين : أ - وصف الأحوال والأحداث التاريخية بوصفها ظواهر تجريبية ، ب - وشرحها شرحاً سببياً ، ج - وتقييمها من حيث أنها صالحة أو طالحة ، تقدمية أو منحلة ، وكثيراً ما تغرق الدراسات النظرية لتاريخ الفلسفة في بحران القضايا الميتافيزيقية وذلك من حيث الطبيعة المطلقة للحقيقة ، السبب الرئيسى والقوة الموجهة لكل الأحداث البشرية . ويمكن الوصول الى قدر محدود من الشرح التاريخي على مستوى ظاهري ملهوس تجريبي بحث ، دون إثارة هذه المسائل الميتافيزيقية أو اللاهوتية . أما محاولات الشرح والتفسير على مستوى أعمق ، فإنها من الأهمية بمكان لا يجوز معه تجاهلها ، وسيرد ذكرها في إيجاز ، ولكن نظرية التطور هي في أصلها محاولة « لوصف » نزعات أو اتجاهات معينة في الأحداث ، لا شرح الأحداث بأية طريقة كاملة أو أساسية . وستكون مناقشتنا لهذه النظرية على المستوى التجريبي أساساً . والواقع أن نظرية مثل نظرية التطور (لو صحت) يمكن أن تنتج نوعاً ما نحو تفسير الظواهر ويمكن أن تؤدي نوعاً ما ، الى تفسير الظواهر التي تشملها ، بالمعنى العام المؤلف « للتفسير » ، ويمكن أن تساعدنا على أن نفهم كيف أن أشياء معينة صارت الى ما هي عليه : عن طريق أى نمط من أنماط العمليات والأسباب . إن مبدأ الاختيار الطبيعي يساعدنا على فهم النماذج الكائنة من النبات والحيوان ، كما أنه يزودنا كذلك بقدر محدود من قوة التنبؤ والتحكم في أشياء مثل فلاحه البساتين وتربية الحيوان . أما القول بأن أساليب الفن الحالية خرجت الى حيز الوجود عن طريق عملية تطور لا طريق هبات مفاجئة من لدن الآلهة ، فهو مجرد تفسير مبتور سطحي للاحتمال ولو كان صادقا ، لأنه يترك دون حل ، أو أنه ربما يستحيل عليه أن يحل ، كثيراً من العضلات الأخرى ، مثل (كيف) و (لماذا) . ولكن التفسيرات الفرضية ، مهما كانت مبتورة أو جزئية ، يمكن أن تكون ذات فائدة من الناحيتين النظرية والعملية .

واختلط البحث الطويل في تطور الفنون فوق ذلك ، بقضايا التقييم ،

وخاصة فيما يتعلق بالتساؤل عما اذا كان الفن الحديث أفضل من القديم .
فالقول بأن الفنون تتطور قد يؤخذ في بعض الأحيان على معنى اطراد التحسن
بالضرورة، وهذا يثير طائفة من المسائل الاضافية ، غير الأساسية بالنسبة لمسألة
التطور الرئيسية . ولن نورد في هذا الكتاب الا النزر اليسير عن (التقدم)
وغيره من المسائل ذات القيمة ، فالبحث هنا معنى بالحقائق أساسا ، وبطبيعة
ما حدث بالفعل ، وما هو حادث ، وما قد يحدث ، ولا يتعرض للبحث
فيما اذا كانت مثل هذه الأحداث مرغوبا فيها .

وليس هدف هذا الكتاب مقصورا على مناقشة أن الفنون تتطور ، انه
ليسمى كذلك الى القاء بعض الضوء على كثير من النظريات والمسائل المرتبطة
به . مثل التأثير النسبي للعوامل الوراثية والاجتماعية والنفسية ، كما يبحث
التعاقبات والمراحل المتماثلة في شتى الفنون في مختلف الثقافات .

وثمة سبب لاعادة بحث مسألة التطور في الفن ، وهو أنه قد أتيحت الآن
للفحص والاختبار مادة أغزر مما كان في القرن التاسع عشر وأوائل القرن
العشرين ، وهذه تشمل قدراً أكبر كثيرا من نماذج الفن لدى الشعوب
الكبرى في شتى العصور وفي مختلف الأوساط . فقد كشف علم الآثار
والأنثروبولوجيا ثروة من الثقافات القديمة والبدائية ، الى جانب المعلومات
عن تاريخها وصنعها واستخدامها . وبالمثل فان الفنون البصرية في المدنيات
الراقية قد أرخت واستنسخت على أوسع مدى ، بغرض الدراسة . وجرى
استقصاء خلفياتها وأسسها الثقافية . وترجمت الآداب القديمة والخيالية
والبداية ، وفحصت و درست بالمثل ، بما في ذلك كثير من الأدب الشعبي
(الفولكلور) القبلى الذى لم يسبق تلوينه من قبل . وصورت الرقصات في
أفلام ، وسجلت الموسيقى الأجنبية والبدائية ، وعرف شيء عن الموسيقى
القديمة في اليونان والصين . وفي مائة العام الماضية تعرضت هذه الفنون
لتغيرات عنيفة في الثقافة الغربية ، وأضيف اليها فنون ثورية جديدة مثل

الفيلم . وتيسر المتاحف والمعاهد التعليمية الآن سبل الأبحاث المتقدمة في كل
الفنون وفي النظرية الجمالية .

وأجرى قدر كبير من الدراسة بالنسبة لفيض الفن المتزايد في العالم ،
ومعظمها على شكل أبحاث أو رسائل متخصصة . ولكن المادة الجديدة
أغرقت العلماء والباحثين ، الى حد أنها تجاوزت خطاهم ، فلم يستطيعوا أن
يسايروها . وشيئا فشيئا تجد النماذج طريقها الى استعراضات تاريخ الفن
والنظريات ، ولكن التركيب النظري ، أو صوغ نظريات متفق عليها ،
تحلف كثيرا الى الوراء . وينبغي علينا أن نعيد البحث في مفاهيمنا السابقة عن
الفن في العالم وعن تاريخه ، في ضوء الشواهد الجديدة .

الباب الأول

المسائل النظرية في تاريخ الفنون

الفصل الأول

طرق الكتابة في تاريخ الفن

١ - (تاريخ الفن) بمعناه الواسع
الذى يشمل الفنون البصرية
والموسيقى ، والأدب ، والمسرح ، وغيرها

كثيرا ما يقتصر اصطلاحا «الفن» و «تاريخ الفن» على الفنون البصرية الساكنة ، مثل التصوير والنحت والعمارة . ولكنهما بالمعنى الواسع الذى نستعمله هنا ، بدلا من ذلك ، يشملان كذلك ، فنون الموسيقى والأدب وفنون المسرح كالدراما والباليه والقيلم ، وكثيرا غيرها . ان «الفن» بوصفه اصطلاحا شاملا جامعا معانى كثيرة . واسوف نفهمه على أنه يشمل كل ألوان المهارة والانتاجات الثقافية التى تناقلها الناس ، والتى تستخدم عادة لأثارة الخبرة الجمالية المرضية . وقد يقصد الفنان أو لايقصد ، اليها قصدا واعيا . وقد يكون ، أو لا يكون ، لها غايات أو وظائف اضافية ، والفن ، من وجهة نظر الفنان هو محاولة من جانبه ليعبر للآخرين أو ينقل اليهم شيئا من خبرته الماضية أو اتجاهاته ومشاعره وأفكاره الحاضرة ، ويجعلها محسوسة أو مجسمة بطريقة يمكن ادراكها . وفيما مضى كانت المهارات النفعية مثل التعدين والزراعة والحرب والطب تسمى (فنوناً) ولكن الاستعمال الحالى يرجح ادراجها على أنها فروع للعلم التطبيقى والتكنولوجيا . ولكن لا يزال اصطلاح (الفن) يشمل ما يسمونه الفنون الصناعية النافعة ، مثل العمارة ،

والأثاث ، والفخار ، والملابس ، والدروع ، وطالما كان لهذه كلها وظائف جمالية — مثل الجاذبية البصرية يفضل التصميم والزخرفة — بالإضافة الى وظائفها النفعية . وتتميز بعض الفنون تبعا لوسطها أو مادتها ، وأسلوبها أو عملياتها ، وأشكال ووظائف منتجاتها (١) .

إن تعريف «الفن» الذى سنستخدمه تعريف خال من التقييم ، وفقا للاتجاهات العلمية الحالية فى علم الجمال . وليس لزاما ، حتى يعتبر الإنتاج عملا من أعمال الفن ، أن ينجح فى ادخال البهجة على الناس ، أو فى إيجاد خبرة جمالية كافية أو مرضية ، وليس لزاما أن يكون جميلا أو جيدا ، أو أصيلا ، أو قيما بأى شكل آخر ، فالعمل الفنى ، مثل الفنان ، قد يكون جيدا ، أو رديئا أو مستهترا . والتقييم بطبيعة الحال على جانب كبير من الأهمية ، ولكنه يمكن أن يتم عن غير طريق المفهوم العام «الفن» . فأى لون من الانتاج أو الأداء يمكن أن يندرج تحت «الفن» إذا انتسب الى أى نمط يستخدم عادة للوظائف الجمالية ، مثل القصائد والرسوم والتماثيل والأغاني والرقصات . فالوشم الذى انخط شأنه فى أيامنا هذه ، فن ، بهذا المعنى الشامل ، والصورة التى يرسمها همجى أو طفل أو مجنون يمكن أن تكون قطعة من الفن ، رغم أنها قد لا تكون بالضرورة جيدة . وهذا المعنى المحايد «الفن» يجيز لنا أن نفرّد ركاما من المادة للبحث و الدرس أكثر موضوعية ، مما لو كان علينا أن نبرر أن أى نموذج جيد أو جميل .

و بهذا المعنى تشمل مادة تاريخ الفن كل الأعمال الفنية . وتثور أسئلة كثيرة فاصلة ، عما اذا كان هذا الشيء يمكن أن يندرج تحت اسم «الفن» ، مثال ذلك طرف الحربة الحجرية الذى صنع بعناية من أجل تصميمه ومنظره ، فوق ما تتطلبه فاعليتها النفعية .

(١) أن تعريف مصطلحات مثل «الفن» ، «كاف او مرض» ، «الخبرة الجمالية» وغيرها ، مشكلة طويلة الابد فى علم الجمال وعلم النفس . ولم تبحث بحثا مستفيضا فى هذا الكتاب . ويمكن للاستزادة ، الرجوع الى «الفنون وعلاقاتها المتبادلة» The Arts and their Interrelations تأليف T. Munro نيويورك ١٩٤٩ .

و يوجد بين المادة الاضافية فى تاريخ الفن ، مفاتيح لمغاليق كل عمل من أعمال الفن ، من حيث تاريخ العمل ، ومكان نشأته ، ومؤلفه (فردا كان أو جماعة) ، ومن حيث أسلوبه ، و المادة التى صنع منها ، واشتقاقه ، ووظائفه ، وعلاقته ببيئته الطبيعية والاجتماعية والثقافية ، وما كان له من معنى وأهمية لدى أولئك الذين صنعوه ، واستخدموه حيثئذ ، وأثره فيما جاء بعده من فن وثقافة ، مما يغير المواقف المتعاقبة منه .

٢ - تواريخ الفن المتخصصة الشاملة

فى الأزمنة الحديثة ، أصبح الفن ، بالمعنى الجمالى ، يعتبر مجالا ثقافيا متميزاً ، ونشاطا ونمطا من أنماط الإنتاج ، ويوجد الآن للفن عامة ، ولكل فن معين ، مؤرخوه المتخصصون الذين يحاولون أن يرووا قصة هذا الخيط أو ذاك فى العملية الثقافية . فالمؤرخ الذى يتناول الخزف أو النسيج فقط ، لابد أن يكون ، بشكل ما أكثر تخصصا من ذلك الذى يحاول أن يعالج كل الفنون ، أو كل الفنون البصرية . وفى سبيل المعرفة الدقيقة الخبرة يحاول معظم المؤرخين اليوم أن يتخصصوا كذلك فى عصر معين وشعب معين ، فى نطاق فن واحد بذاته : مثال ذلك رسم المنمنمات miniatures عند الكارولينجيين ، أو العمارة فى عصر الجمهورية الرومانية . ومن ناحية أخرى يشتد الطلب على المزيد من النصوص التاريخية الجامعة ، وعلى الموجزات ، والشروح المبسطة من أجل طلبة المدارس والقراءة العامة الجماهيرية .

وقد يكون مؤرخ الفن ، فى الجزء من الموضوع الذى يعالجه ، حريصا دقيقا فيما يتعلق بالحوادث التفصيلية والآثار المسببة . أما خارج نطاق الجزء الذى يعالجه فان معلوماته تكون عادة أكثر غموضا . ولقد حدث فى مجال الدراسات المتخصصة لتاريخ الفن ، تقدم كبير فى تحويل التركيز على الروايات السطحية عن حياة الفنانين والموضوع البارز لفنهم ، الى التركيز

على تحليل الأساليب الفردية وأساليب الفترة ذاتها ، والى تفسير أعمق للفن ، على أساس شخصية الفنان وبيئة الثقافية . وتتضمن دراسات الأساليب التاريخية قدرا من التعميم في السمات والاتجاهات التي تتضمنها ، ولكن يمكن أن تكون هذه الدراسات على نطاق ضيق نوعا ، مثل صور المناظر الطبيعية في هولنده في القرن السابع عشر . كذلك فإن دراسة الأيقونات Icons وهي جانب من جوانب تاريخ الفن تطلق الى درجة معينة احكاما عامة على المعاني الرمزية والمحتوى التمثيلي لطراز معين من الصور . وقد تغطي مجالا واسعا من الصور الدينية البوذية ، وقد تركز على تفسير أو شرح تمثال واحد فحسب : وهي تلاحظ التغيرات التاريخية ، ولكنها لا تتناول كل الجوانب في تاريخ الفن .

وان مثل هذه الدراسات الوسيطة ليتسع مداها في مجال الفن القائم بأسره وهي تزودنا بمادة هامة للشرح والتفسير . ولكن المحاولات المبذولة لمعالجة فن العالم ، ككل ، على أساس النظريات ، قليلة ومتباعدة . وبذل المؤرخون الأمريكيون والبريطانيون قليلا من الجهد لربط الأساليب الخاصة والفترات المعينة من الوجهة النظرية ، على أساس عات أو اتجاهات واسعة النطاق ، متضمنة العوامل المسببة والتعاقبات المتكررة . ان المؤلفات التي تتضمن استعراضات عامة واسعة تؤدي هذا الغرض ، على حين أنها لا تزيد على سرد الأحداث في ترتيب زمني : مولد الفنانين المتعاقبين ، وأعمالهم وموتهم ثم ظهور فترات الابداع والخلق وانقضاؤها في مختلف البقاع . وفي السنوات الأخيرة ظهرت كتب قليلة مثل « مبادئ تاريخ الفن » تأليف هنريخ وولفلن (١) . وقد نجحت هذه الكتب في توجيه نظر الدارسين الناطقين بالانجليزية الى المسائل العامة في التغيرات الأسلوبية ، في نطاق واسع يشمل شتى الفنون .

٣ - بعض وجهات النظر فى الاختيار والتوكيد

« الاماميات والخلفيات »

من الميسور ، فى تاريخ كل فن ، التصوير أو الدراما مثلاً ، تتبع تعاقب مستمر إلى حد ما للأحداث ، من أقدم البدايات المعروفة - ولن يكون متصلاً اتصالاً دائماً ، لأن مشهد أعظم النشاط الخلاق ينتقل من مكان إلى مكان ، وتخلله فترات ينعدم فيها الانتاج نسبياً ، وغالباً ما تسير فترتان أو ثلاث فترات متعاقبة ، منفصلة جغرافياً ، فى آن واحد ، كما هو الحال فى الفنون البصرية ، فى الصين ، وبين هنود أمريكا الوسطى (المايا Maya) وفى يزنطة ، حوالى القرنين السابع والثامن الميلاديين . وقد تنتج مثل هذه التعاقبات المحلية إلى حد ما ، كما حدث بالنسبة للصينيين واليابانيين ، وبالنسبة لليونان والرومان ، وبالنسبة للإيطاليين والفرنسيين . أما العمليات المتصلة المتزامنة فلا يمكن وصفها بوضوح فى الوقت نفسه ، فإنه يجدر بالمؤرخ عادة أن يتعقبها ، الواحدة بعد الأخرى ، فقد يروى قصة التصوير فى أوروبا إلى تاريخ معين ، ثم يعود أدراجه إلى الشرق ، وإلى زمن قديم ، ليروى قصة فن التصوير فى الصين .

ومهما يكن من أمر الحقل الذى يعمل فيه ، فإنه يتزع إلى أن يرى تاريخه من الزاوية المفضلة أو الأثيرة لديه ، من حيث الزمان والمكان والثقافة ، ليركز على ما يبرز أمامه على أنه أعظم أهمية . فإن مؤرخاً شرقياً مثل نهرو ، ينظر إلى التاريخ من زاوية مختلفة نوعاً عن الزاوية التى ينظر منها مؤرخ من الغرب . فإذا كان مجال الإنسان محصوراً فى فن معين ، كالموسيقى مثلاً ، فإنه يتزع إلى إبراز أحداثها الهامة على أنها أساس الحبكة والأحداث فى مسرحياته فكبار ملحنها هم عنده ، أبطاله ، وروائعها وأداؤها لأول مرة هى فى نظره أحداثه الأساسية ، ومنافساتها ومخاصمات النقد فيها هى بالنسبة إليه عنصر الصراع ومنذ عهد ليس ببعيد ، كان من الميسور رواية تاريخ فن من هذه الفنون ، بوصفه سلسلة مستقلة من الأسماء والأزمان وعنوانات الأعمال الفنية والمؤلفات ،

ولكننا نتطلب الآن مزيداً من « خلفية المادة » ، ومن « خلفية ثقافية » .
ففي أى تاريخ مسهب لأى فن ، توضع عادة ، قبل سرد الأحداث فى مكان
وزمان معينين ، مقدمة قصيرة تصف واقع سائر الفنون وأحوالها فى نفس
العصر ، كما تصف الأحداث السياسية والاجتماعية البارزة ، وفى ضوء مثل
هذه الخلفية الثقافية يحس المرء بأن شخصيات القصة ووقائعها يمكن إدراكها
بشكل أكمل وأوفى . و « الخلفية » عند مؤرخ الموسيقى (مثل التصوير
فى عصر مونتفردى Monteverdi) تكون « أمامية » عند مؤرخ آخر .
ففى تاريخ التصوير فى فرنسا فى القرن الثامن عشر يحتل لويس الخامس عشر
وفولتير ورامو Rameau الخلفية ، على حين يسود واتو Watteau ،
وفراجونار Fragonar وتشاردان Chardin ، وبوشيه Boucher
الأمامية . وإن مؤرخى الموسيقى ليعتمدون على مؤرخى التصوير فيمن ينصحون
بهم من المصورين ليكونوا الخلفية الثقافية للموسيقى ، والعكس بالعكس .
ولما كان كل مؤرخ يبذل غاية الجهد فى الاطلاع على ما كتبه المؤرخون
الآخرون فى مجالات الفنون الأخرى فى فترة معينة ، فلا بد أن يتوفر لهم
جميعاً فهم هذه الفترة فهماً أكمل وأوفى ، ودون تحيز .

وفى تاريخ أى فن من الفنون ، تشكل الأحداث والأحوال الاجتماعية
والاقتصادية جزءاً من « الخلفية الثقافية » لكل طراز أو أسلوب ، ولكل تغيير
فى الطراز أو الأسلوب . وكذلك فى التاريخ الاجتماعى والاقتصادى تشكل
أحداث الفن جزءاً من الخلفية الثقافية ، رغم تجاهلها فى الكثير الغالب .
فلا مراء فى أن الفن يمكن أن يؤثر فى العوامل الاجتماعية والاقتصادية
والنفسانية ، كما يتأثر بها .

وعلى مر الأيام ، يغير المؤرخون آراءهم إلى حد ما ، بالنسبة لأى الشخصيات
وأى الوقائع تكون على أعظم جانب من الأهمية للخلفية والأمامية كليهما .
وأخذ ظل أشخاص الملوك والملاكات ، إجمالاً ، يتقلص من رواية التاريخ
الثقافى . وازداد الاحترام والتقدير للشخصيات الغامضة الوهمية المجهولة

فى الغالب ، مثل الشعراء والفنانين الذين أبدعوا الملاحم الهومرية ، والأنغام الموسيقية ، «ومنمنمات» العصور الوسطى . وازداد التركيز على القوى غير الشخصية مثل نشوء طبقة وسطى فى المدن .

وجدلير بالذكر أن نفس معايير «الأهمية» التى يقوم عليها الإثبات أو الاستبعاد ، ويقوم عليها تفاوت درجات التركيز ، تتغير من عصر إلى عصر . فهى ، من ناحية ، مقاييس القيم الجمالية تقاس بها عظمة الفنانين وعظمة الأعمال الفنية والأساليب ، ومن ثم يكون أجدر بالدراسة الدقيقة ؛ وهى من ناحية أخرى تشير إلى الأحكام التى تصدر بالنسبة للأسبقية الزمنية والأصالة . كأن يحدد أى الفنانين كان أول من صور أو صمم بطريقة معينة . وهى من ناحية ثالثة بمثابة تقديرات للتأثير النسبى : (أ) فى نطاق فن معين ، مثل تأثير جيورجيون على تشيان (١) ، (ب) بين مختلف الفنون ، مثل الموسيقى والشعر (ج) بين الفن وغيره من العوامل الثقافية مثل تأثير أبحاث أرسطو فى الشعر والجمال على المسرحية الفرنسية ، أو تأثير بطلميوس والنظام الإقطاعى على الطبقات السماوية (دانتي) . ويركز بعض المؤرخين على تأثير البيئة الطبيعية ، وآخرون على أثر البيئة الثقافية ، كما يركز فريق ثالث على أثر المعلمين والتقاليد ، فى فن كل فرد . وفى تفسير التغيير فى الطراز أو الأسلوب ، يركز بعض المؤرخين على البنية والترعة النفسانية الموروثتين ، وبعضهم على التأثير العائلى المبكر ، كما يركز آخرون على دور الفنان الفرد ، ومنهم من يركز على دور الفن الماضى ، ويلج فريق آخر على العوامل الاجتماعية والسياسية والاقتصادية .

وانتهت دراسة تاريخ الفن ، اجمالاً ، إلى الاستزادة من التخصص ، فى فن معين كما مارسه فئة قليلة من الفنانين ، فى فترة من الزمن قصيرة نسبياً . ويغلب على الدراسات العلمية العميقة أن تكون من هذا الطراز ،

(١) Giorgione ١٤٧٨ - ١٥١١ Titian ١٤٧٧ - ١٥٧٦ مصوران من فينيسيا -

على حين أخرجت استعراضات أوسع وأشمل ، لتسد بعض الحاجة ، ومثل هذه تكون موضع التقدير إذا قام عليها علماء قديرون . ويتجه النوع الأول إلى التحليل الموضوعي للأعمال الفنية والأساليب والحركات . وهو يستخدم بكثرة الوسائل العلمية ، بما فيها العلوم الطبيعية والعلوم الاجتماعية ، وعلم النفس ، لوصف وتفسير الأحداث والانتاجات بشكل أدق وأوسع مغزى .

وكان الاتجاه إلى العلوم والتخصص في كتابة تاريخ الفن ، اتجاهاً بعيداً في جملته ، عن المداخل الأدبية والفلسفة . وظل الهدف الذى يسيطر على العقول ، هو « الدراسة السليمة » ، التى رؤى فيها اكتساب المعرفة المستفيضة القائمة على الحقائق .

٤ - الحاجة الى الدراسات النظرية فى تاريخ الفن

كان النقص النسبي فى التطور الحديث (فى دراسة تاريخ الفنون) يمثل فى الحاجة إلى مزيد من المدخل النظرى ، سواء فى الناحية الفلسفية أو العلمية . وإن من أسباب هذا النقص ، هى تلك الموجة العارمة من الشك فى فلسفات التاريخ التى سادت كل فروع البحث والعلوم الاجتماعية ، بل حتى الفلسفة نفسها . وثمة سبب آخر هو التخصص فى التعليم العالى الذى إذا دخل الطالب فيه مجال الفن ، فإنه يتزع إلى التضحية بكل تدريب علمى وفلسفى . وحين يصبح فيما بعد معلماً أو كاتباً فمن المرجح أن يزداد تخصصه فى حقل معين من حقول الفن يختاره هو ، ومن ثم لا يتيسر له قط الإلمام بالعلوم الثقافية إلماماً وافياً . وبدى أن الكتابة فى تاريخ الفن بطريقة علمية أو نظرية تكون أجدى ، لو أنه ألم بأسس الفلسفة والمنطق ، والجماليات ، وعلم النفس ، والأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع ، والتاريخ العام للحضارة . وإن الافتقار إلى هذه المعرفة الأولية ليضعف إلى حد كبير من كتابة تاريخ الفن فى الوقت الحاضر . وهذا أوضح ما يكون ، لا فى الاستناد المبتور أو غير الكافى إلى الخلفيات الاجتماعية

والثقافية للفن فحسب ، بل انه واضح كذلك في فقر المفاهيم العامة والوسائل لتحليل الطرز الفنية ، وفي التزوع إلى فروض ساذجة ، فيما يتعلق بقيمة الفن ، ونفسية الفنانين ، وما يتصل بكل ذلك من موضوعات ، وقد يظهر أحياناً في البيانات الخازمة عن أصالة الفن وتحديد تاريخه وأصله والمعاني الرمزية فيه ، ودون أن ينهض دليل كاف على شيء من هذا . ومن ثم فكثيراً ما تكون كتابة تاريخ الفن في الوقت الحاضر مقصورة على مجرد سرد حقائق عن أعمال فنية وفيرة ، وذكر ثبت بمراجعها دون التعمق في خلفيتها الثقافية أو التعمق في التفسير السيكولوجي .

ومذكان المدخل الفلسفي لتاريخ الفن يتطلب مصادر علمية واسعة وثقافة شاملة ، كما يتطلب المران والاهتمام بالفلسفة نفسها ، فإن هذا المدخل الفلسفي نادر في وقتنا الحاضر . والواقع أن الكتابة الفلسفية لتاريخ الفنون ، قد عوقها التقدم غير المتكافئ الذي حققته الدراسات التاريخية في مختلف الفنون . وتختلف من بعض الوجوه دراسة الأدب ، بوصفه فناً عالمياً ، عن دراسة الفنون البصرية ، بسبب حواجز اللغة . وكان مفهوم تلك الدراسة عن الأساليب التاريخية أقل وضوحاً بكثير ، وكانت الدراسة التجريبية للموسيقى العالمية شاقة أو مستحيلة ، حتى ظهرت تشكيلة عظيمة من تسجيلات الحاكي (الفونوغراف) . وكان نتاج الأدب والموسيقى والرقص ، في جملة ، عرضة للضياع أو الدمار . وليس لدينا إلا اليسير من المادة التي نقارن عن طريقها الآداب والموسيقى غير المكتوبة في عصر ما قبل التاريخ ، بالتطورات المتعاصرة معها في النحت والعمارة والصناعات اليدوية .

وما أحوجنا اليوم إلى نمط من الكتابة التاريخية ، يكون وسطاً بين التخصص الضيق والشمول العام في التاريخ ، نمط يغامر ، إلى حد معقول ، بالاقاضة في الشرح والتفسير دون الادعاء بمعالجة كل فنون العالم في صيغة واحدة ، نمط يربط ربطاً متبادلاً بين عدد يسير من الخيوط في التاريخ الثقافي ، مثل

الموسيقى والفلسفة ، أو التصوير والعلوم الفيزيائية والأحوال الاقتصادية ، دون أن يحاول نسج الخيوط كلها نسجاً محبوكاً ، دفعة واحدة .

٥ - علم الجمال المقارن

« مورفولوجيا الشكل والأسلوب » (١)

زاد إلى حد كبير في الأزمنة الحديثة ، الاهتمام بالمدخل العلمي في علم الجمال بوصفه متميزاً عن الأفكار التقليدية في الجمال ، ذلك أنه لم يفقد الصلة بالفلسفة في استخدامه المناهج والمصادر العلمية على نطاق واسع . وكان علاجه للفن نظرياً ، ولكن يضطرد اعتماده على المعرفة بتاريخ الفن ، بقدر ما يحاول أن يكون تجريبياً استقرائياً ، أكثر منه لفظياً ذهنياً محدوداً ، متعلقاً بالمفاهيم . ولا يستطيع أولئك الذين يريدون أن يطوروا « الجماليات » ، كعلم ، أن يتجاهلوا النواحي الوراثة والتاريخية في موضوعهم ، أعني دور الفن في التاريخ الثقافي للإنسان ، ومن المرجح أن العلاج الفلسفي لتاريخ الفن - سواء جعل موضوعاً مستقلاً : فلسفة تاريخ الفن ، أو فرعاً من تاريخ الفن أو علم الجمال - نقول من المرجح أنه سوف يتطور ، في المستقبل كجزء من التوسع العام في تطبيق النهج العلمي على كل الدراسات في الحقل الثقافي .

إن علم الجمال والتاريخ والأنثروبولوجيا تأخذ جميعاً على عاتقها مهمة البحث والاستقصاء في الفنون ، وربما أفادت في أن نتعاون معاً في كثير من المشاكل المشتركة ، ولكن الباحثين في أى مجال بعينه لا يعنون كثيراً بما يكتب الباحثون في سائر المجالات وبما يفكرون فيه . إن جهل المرء بالتطورات الجديدة في أى مجال آخر غير مجاله ، قد يخرجه احراجاً خطيراً ، أو يوقعه في مأزق خطير . وقد يفيد مؤرخو الفن الذين يوسعون دائرة اهتمامهم ، فائدة عظيمة من الأبحاث الحديثة في الأنثروبولوجيا ، والعكس صحيح .

(١) Morphology - علم التشكل - دراسة بنية أى شيء وشكله .

وغالباً ما يتجاهل علماء الجماليات كلا الفريقين : مؤرخى الفن وعلماء الأثروبولوجيا ، كما يتجاهلهم هؤلاء بدورهم .

وفى الماضى خصص علم الجمال وقتاً طويلاً للتأملات المبهمة فى الجمال والقيمة الجمالية ، من وجهة نظر ميتافيزيقية خارقة للطبيعة (فوطيكية) . أما فى السنوات الأخيرة فقد أخذ يتحول إلى أهداف العلم التجريبي وطرائقه معالجاً ، بطريقة وصفية أكثر ، ظواهر الفن وما يتصل بها من أنماط السلوك ، والخبرة . وإنه ليؤكد توكيداً أقل من ذى قبل ، على مفاهيم الجمال والذوق السليم ، ويحاول بدلا من ذلك ، أن يجمع المعلومات من كل المصادر ، عن طبيعة الفن وتنوعاته ، ومكانها فى التجربة الإنسانية فى مختلف الأزمنة والأمكنة . ولا يزال يعنى بمسائل القيمة ، ولكن يحاول أن يتناولها عن طريق الفهم المبني على مزيد من الحقائق . ويعتمد فى ذلك اعتماداً كبيراً على تاريخ الفن وعلم النفس .

ويختلف علم الجمال الحديث — شأنه شأن سائر العلوم وفروع الفلسفة — عن تاريخ الفن فى أنه يرتب مادته واستنتاجاته على أساس نظرى ، لا تسلسل زمنى . وهو يفعل ذلك عن طريق الأنماط والاتجاهات المتكررة ، والعوامل والأشكال المتواصلة فى نتاج الفن ، وسلوك الإنسان نحوها .

ويطلق على أحد فروع علم الجمال المعاصر اسم « مورفولوجيا الجمال » وهذا يدرس أشكال الفن فى مختلف المجالات : من الصور إلى القصائد والسمفونيات والباليه والأفلام من حيث الصوت واللون . وليس هدفه من ذلك هو التقييم ، بل تحليل النماذج ومقارنتها من حيث مكوناتها وتركيبها ، ومن ثم يستنبط تصنيفاً للأنماط والتنوعات الرئيسية (١) . وإنه ليأمل أن يلعب ، إلى حد ما ، فى استقصاء الفنون دوراً مثل الدور الذى لعبه علم مورفولوجيا

(١) للاستزادة من هذا الموضوع انظر T. Munro فى كتابه «Toward Science in Aesthetics» نيويورك ١٩٥٦ . الفصول ٤ ، ٥ ، ٦ .

الحیوان والنبات فی علم البیولوجیا، منذ عهد عالم النبات السویدی Linnaeus (القرن الثامن عشر) . وقبل أن تنمو نظریة التطور العضوی علی أساس تجزیی ، كان من الضروري أن یسكون هناك تصنیف منسق لأشكال النبات والحيوان . إن عالم النبات الذی یرى كل صورة الأنماط ذوات العلاقات المتبادلة منشورة أمامه فی وضوح ، لا یسعه الا أن یرى: کیف تشابكت وتداخلت هذه الأنماط وکیف تنوعت بین ما هو بسیط و بین ما هو معقد . ومن هنا كان علی قید خطوة واحدة ، ولو أنها خطوة شاقة وحدث خطیر هام ، نحو فكرة التفرع من نمط إلى آخر ، من الأبسط إلى ما هو أكثر تعقیداً ، وفی عبارة موجزة ، نحو نظریة التطور (١) .

وفی محاولتنا لوصف الفنون ، لیس لدينا حتی الآن ، مورفولوجیا منسقة مشتقة علی أساس تجزیی من أنماط ترکیبیه ، ولا تصنیف للأشكال والأسالیب . ولیس هناك مجموعة ألفاظ مشتركة ، ولا مجموعة مفاهیم لوصف ومقارنة نماذج مختلف الفنون والأسالیب ، ولا تزال أوصاف الأشكال والأسالیب الفنية متشعبة بتقیم ذاتی وافتراضات میتافیزیقیة غامضة أحياناً عن روح الفن الی لا یمكن وصفها ، وتنتهی هذه الأوصاف شیئاً فشیئاً إلى الموضوعیة العلمیة الی نادى بها تین Taine (٢) منذ عهد بعيد . والمأمول أن یؤدی جهاز مفاهیمی للتحلیل الوصفی للأشكال والأسالیب فی مختلف الفنون ، یطبق علی كل ظواهر الفن فی الماضي والحاضر ، أن یؤدی فی هذا المجال ، ما أداه جهاز مائل لعلم (البلیونولوجیا) (٣) وعلم النبات وعلم الحیوان فی القرن الثامن عشر . إننا إذا استطعنا أن نبسط أمام أعیننا

(١) انظر ما قاله Gottfried Sempler من الحاجة إلى دراسة لرموز الفن ، شعبة بما قام به Cuvier . فان المرء یستطیع تتبع الطرز الاساسیة فی المراحل التناعیة حتى ذروة تطورها « كما قال Kleine Schriften ١٨٨٤ ص ٢٦١ . اقتبسها A. Hauser فی « فلسفة تاریخ الفن » ص ١٤٦ »

(٢) ابولیت ادولف تین : مؤرخ وناقد قرنی ١٨٢٨ - ١٨٩٣ .

(٣) Paleontology علم یبحث فی أشكال الحیاة ، فی العصور الجیولوجیة السالفة كما تمثلها المتحجرات أو المستحاثات الحیوانیة والنبائیة .

الأنماط الرئيسية والفرعية للشكل الفني في ترتيب منظم ، فإنه من الميسور عندئذ أن يصبح عمل مخطط لعلاقاتها الزمنية والوراثية ، أمراً أكثر تحديداً وتنظيماً . ولقد أوجزنا في هذا الكتاب بعض الخطوات التي يمكن اتخاذها في هذا السبيل .

٦ - متاحف الفن والترتيب التاريخي

هناك في الوقت الحاضر قليل من متاحف الفن — إذا كان ثمة شيء منها على الإطلاق — مرتبة ترتيباً تاريخياً متسقاً . وهذا يعني أن تكون كل القاعات والمعروضات الخصوصية أو الشخصية مرتبة في نوع من أنواع التسلسل التطوري ، بغية أن يتجه الزائر إلى رؤيتها في هذا الترتيب ابتداء مما قبل التاريخ إلى المعاصر . ويمكن بعد ذلك أن تفسر البطاقات والخرائط والبيانات الحائطية أزمانها وعلاقاتها التاريخية . وقد استخدمت التعاقبات التطورية ، على نطاق ضيق ، في متاحف التاريخ الطبيعي ، كما هو الحال في شرح سلسلة سلالة الحصان ، كذلك في متاحف الاثنولوجيا (علم الأعراق البشرية) لتبرز الحقب الثقافية المتعاقبة ، كذلك التي في بيرو والمكسيك . ولكن هذه الطريقة لم تحظ بترحيب كبير في متاحف الفن على أية حال . (١)

ولا يرجع هذا إلى الافتقار النسبي إلى الاتجاه التطوري في الفنون البصرية فحسب ، بل يرجع كذلك إلى عتبات خاصة تواجهها فيها . ولسوف تكون مصاعب الترتيب التاريخي الدقيق وعيوبه جسيمة . فإنه ينطوي من ناحية ، على تحطيم النظام الحالي للأقسام : ففي بعض المتاحف يرأس كل قسم فيها متخصص ، في هذا الفن أو ذاك ، مثل التصوير والنسيج ، وفي البعض الآخر يقوم التقسيم على الأقاليم أو العصور الرئيسية ، مثل الشرق الأقصى وأوروبا في العصور الوسطى . ثم إن هذه الطريقة تقتضي وضع كل النماذج المتعاصرة

(١) عندما كان الكسندر دورني Alexander D. مديراً لمتحف هانوفر، قام بتجربة

بعض الترتيبات والتفسيرات التطورية ، انظر كتابه The Way Beyond Art نيويورك ١٩٥٨ .

من كل الأماكن أو التناجات المفروض أنها من مراحل ثقافية متناظرة ، جنباً إلى جنب في خليط غير ، كما تخلق مسائل نظرية مربكة متعلقة بالمنشأ والأثر ، وذلك في ترتيب تعاقبات الأساليب . وقد يكون من العسير دراسة تاريخ فن معين ، أو مقارنة نماذج من نمط معين ، دون اعتبار للترتيب الزمني . ومثل هذه الأسباب نجد أن الأسلوب التاريخي لا يتبع إلا لحد محدود كما هو الحال في تسلسل قاعات عرض الآثار المصرية في متحف مترو بوليتان في نيويورك . ومهما يكن من أمر ، فإن مثل هذا الايضاح للتعاقب التاريخي في الفنون ، حتى على نطاق ضيق يمكن أن يساعد على خلق اتجاه تاريخي .

وفضلاً عن اغفال متحف الفن الترتيب التاريخي في تنسيقه العام ، فإنه مضطر كذلك إلى أن يفصل معروضاته عن خلفيتها الأصلية الجغرافية والاجتماعية والثقافية . وكلما يحاول المتحف أن يهيئ فهماً كبيراً لهذه الخلفيات عن طريق عروض متصلة بارزة للعيان . ومن ثم يترع إلى تكوين مفهوم العمل الفني ، وكأنه شيء منعزل ، قائم بذاته ، منفصل عن مجرى التاريخ الثقافي ، غير متصل بأحداث المجالات الأخرى . ومن ثم فإن الطالب أو المؤرخ الذي يشهد نظرة أوسع لتاريخ الفن بوصفه جزءاً من التطور الثقافي ، يجدد به أن يحاول إعادة ترتيب الأجزاء لنفسه ، مع الاستعانة بما يمكن أن يعثر عليه من كتابات قليلة في الموضوع .

٧ - كتابة التاريخ

بين المتخصصة والعامية والسطحية والفلسفية

إن لكلمة « تاريخ » معنيين شائعين ، وبدل المعنى الأول على كل الأحداث الماضية ، وبخاصة في حياة الإنسان على الأرض ، ودر بما الأحداث المستقبلية كذلك ، ومن ثم نقول : « كان للصين تاريخ طويل » و « ان مستقبل تاريخ الإنسان أمر لا يمكن التنبؤ به » . أما المعنى الثاني ، وهو أكثر حرفية ،

فهو كتابة التاريخ ، أو السجل المدون لهذه الأحداث ، وهو يشير إلى محاولات الكتاب ، من أمثال جيبون ، لسردها وتفسير طبيعتها ، وتسلسلها وأسبابها ، أما مجرد ثبت الأحداث ، كما هو موجود في الحوليات والصحف والمذكرات ، فهو مادة التاريخ ، لا التاريخ نفسه ، الذي يستلزم مزيداً من التنظيم والشرح المستمرين . كذلك يفسر بعض المؤرخين أحداث الماضي ، على أساس من الأخلاق ، ويستخلصون منها الحكمة والعبرة لمستقبل السلوك في الحياة . ولكتابة التاريخ دوافع كثيرة ، منها تخليد ذكر عظماء الرجال وتمجيد أعمالهم ، وتبرير « طرق شرائع الله » (١) للإنسان ، وتفسير الحضارة الحديثة في ضوء أصولها الأولى .

وقد يفرق أحياناً بين عصر التاريخ وعصر ما قبل التاريخ ، على أساس الوقت الذي بدأ فيه تدوين التاريخ ، أو بدأت فيه الكتابة ، ولكنه في النطاق الأوسع يشمل أيضاً عصر ما قبل التاريخ ، بل كذلك تسلسل الأحداث على الأرض قبل أن يظهر الإنسان على المسرح . ومذ كان « التاريخ » هو جماع العملية الكونية ، على مدارج الزمن ، فإنهم يجعلونه أحياناً مرادفاً « للتطور » بصفة عامة .

وتقوم كل كتابة التاريخ على الاختيار أو الانتقاء ، لأنه من المتعذر ، كما أنه من غير المجدي ، تسجيل كل الأحداث الماضية . ومهمة المؤرخ هي أن يختار أهم الأحداث ومجرياتهما وتسلسلها ، وينبغي عليه أن يعتمد في هذا على مستوى الأهمية ، وهي مستويات ذاتية ، نوعاً ما ، يحددها نمط الثقافة الذي يعيش فيه ، كما تحددها اتجاهاته الشخصية الخاصة ، فهو لا يختار ما يبدو له أنه هام بصفة عامة فحسب ، بل ما يبدو أنه هام في مجاله الخاص . ومن ثم فإن تاريخاً للاقتصاد يحاول أن يتتبع مجموعة واحدة من الخيوط عبر العصور

(١) « يا لمعق غنى الله وحكمته وعلمه . ما أبعد أحكامه عن الفحص وطرقه

عن الاستقصاء » (رسالة بولس الى أهل رومية - الاصحاح ١١ - العدد ٢٣) .

المتعاقبة، كما يحاول تاريخ للأديان تعقب مجموعة أخرى متباعدة ولكنها مرتبطة، كما يحاول تاريخ للزواج مجموعة ثالثة ...

والفن بصفة عامة ، كما رأينا ، مجموعة واحدة معقدة من الخيوط ، يجب تتبعها في جماع تعاقب الأحداث ، وفي هذه المجموعة يشكل كل فن معين ، في حد ذاته ، مجموعة أصغر . ولا تقع الأحداث في خيوط أو تعاقبات متميزة مستمرة تماماً . بل إن المؤرخ يشكّلها في روايته عن طريق فصل أحداث من نوع معين عن سياقها ، ووصفها على التعاقب . والواقع أن الحقائق نفسها تهيئ نوعاً من الأساس لهذا التنظيم القائم على الاختيار . ولكن السرد التاريخي لا بد أن يبالغ في ترابط أو اتصال تعاقبات معينة ، ويعزلها نوعاً ما ، لا عزلاً كاملاً ، عن سائر التعاقبات المرتبطة بها .

وكانت كتابة التاريخ القديمة (هيرودوت مثلاً) مزيجاً من سرد الحقائق والخرافات والأساطير والحكايات الخيالية . أما التاريخ الحديث فإنه يحاول أن يكون حقيقياً صادقاً ، ولكن لا مناص من أن يتضمن بعض روايات وتفسيرات يثور حولها الجدل ، وكان في أول أمره سياسياً حريياً ، إلى حد كبير ، وقفاً على مآثر الملوك والجيوش . وركز في بعض الأحيان على الأحداث الدينية ، شأنه شأن التوراة . ومن هذه الناحية كان متخصصاً بطريقة معينة ، يلتقط من الأحداث والأشخاص ما يبدو أنه على أعظم جانب من الأهمية في العصر الذي عالجّه . أما في الأزمنة الحديثة فقد أولى التاريخ قدراً أكبر من العناية للأحداث غير الشخصية : الاجتماعية والاقتصادية والفكرية والفنية ، وإلى أفراد من مرتبة متواضعة ، ويحاول مؤرخ الثقافة أن يكون أقل تخصصاً ، وأكثر شمولاً وأعم نظرة ، حين يتقصى آثار الشباب والترابط في عديد من الخيوط التاريخية ، خلال سلسلة من العصور والأصقاع والشعوب ، ولكنه في المجال العام للتاريخ ، يعتبر بدوره ، نوعاً من المتخصصين :

وفي التاريخ ، مثل غيره من الموضوعات ، يمكن دائماً « التخصص » في « التعميم » مثال ذلك المقارنة بين المدنية اليونانية والرومانية ، أو الفن الصيني والياباني ، أو وصف فترة بعينها في عبارة عامة ، كما فعل جيبون في مقارنة رومه في عصر الانطونيين وما بعده . ومثل هذه الكتابة التاريخية ، إذا أتقنت في دقة وفطنة وبصيرة نافذة ، يمكن أن تهيم استتارة عميقة ، ولكنها أكثر تعرضاً للجدل من تلك الكتابة الحذرة المحصورة في حدود ضيقة من الحقائق الواقعية ، والتي لا تغامر بذكر أية قضية أو رواية متنازع عليها ، خشية الوقوع في خطأ . ولا تصبح كتابة التاريخ ، بالضرورة ، أكثر ضحلاً أو عمقاً إذا وسعت مجالها ومداه . فإن مقالا قصيراً في موسوعة ، يلججه مؤرخ جيد ، قد يدعو إلى الإعجاب على أنه خلاصة موجزة للأساسيات . والمدى الأوسع يتطلب عادة اعتماداً أكبر على المصادر الثانوية . وقد يختار المرء حيزاً صغيراً إلى حد معقول من المكان والزمان ، ويبرز في نطاقه تشابك خبوط كثيرة . وهذا العمل إذا تيسر لإحكامه واتقانه ، يميل إلى أن يجعل التاريخ فلسفياً بدرجة أعمق وأوسع ، من مجرد بحث موجز يعالج مجالا أكبر من الزمان والمكان . ويميل التاريخ الفلسفي إلى المجال الكبير والعمق معاً ، ولكن هذا يمكن تحقيقه عن طريق التضمين ، في تناول فترة واحدة ، أو حتى حياة رجل مثل هادريان أو شارلمان ، روبنز (١) أو جيته ، على أنها نقطة البداية في تفسير سمات الإنسان ومشاكله .

وتطلعت الفلسفة ، من الناحية التقليدية - إلى أن تعالج ، في عمق وتوسع ، المشاكل المعمرة ، مثل مصدر المعرفة وركيزتها ، والعالم ومكان الإنسان فيه ، وطبيعة الحياة وقيمها ، والخبرة الواعية . ولكن كثيراً مما يندرج تحت اسم الفلسفة يعجز عن بلوغ هذه الصفات ، أما لافراطه في تضيق مجاله ، أو لمعالجته المسائل الكبرى بطريقة سطحية .

(١) Rubens مصور فليمي ١٥٧٧ - ١٦٤٠ .

الفصل الثاني

فلسفات تاريخ الفن

١ - فلسفة التاريخ بصفة عامة « تطبيقها على الفنون »

ما هي فلسفة التاريخ؟ انها تعتبر تارة فرعاً من الفلسفة ، وتارة أخرى لوئاً من كتابة التاريخ . وهي بصفتها موضوعاً حديثاً ، تتداخل مع التاريخ والفلسفة كليهما ، حتى أن الكتب التي تعالجها يمكن أن تندرج تحت أى منهما . فهي تأخذ على عاتقها أن تدرس مجرى التاريخ الإنسانى بأسره ، أو قطاعاً واحداً كبيراً منه ، مثل المدنية الغربية الحديثة ، وأن تضع أحكاماً عامة عن الطبيعة الأساسية لأحداثه ، فإن فيلسوف التاريخ يحاول أن يكتشف ما إذا كان فى الأحداث البشرية أية قوانين أو اتجاهات أو أنماط متغلغلة متحكممة . وهو يبحث فى تاريخ العالم عن الاتجاهات والتعاقبات والمراحل الرئيسية ، بغية فهم ما يكمن فيها من عوامل مسببة .

وفلسفة التاريخ على هذا النسق ، هي نظرية لشخص معين ، مثل نظرية هيجل أو سبنسر . وتتولى معظم الكتب التى تندرج تحت هذا التصنيف بحث مجرى الأحداث البشرية بأسره ، لا تفصيلاً ، بل فيما يتعلق باتجاهاتها الرئيسية ومبادئها التوضيحية . ومهما يكن من شئ فإن اتساع المجال وحده لايسوغ أن يطلق على كتاب ما « فلسفة التاريخ » . فإن « موجز تاريخ

العالم « الذى يقتصر على مجرد ادراج الحوادث أو يرويها رواية سطحية ، فى ترتيب زمنى ، ليس أهلاً لأن يكون « فلسفة التاريخ ». ومن جهة أخرى ، قد يعالج كتاب حقبة قصيرة نسبياً — كما فعل بيركهارت Burckhardt فى كتابه « حضارة عصر النهضة فى إيطاليا » ويتخذ الطابع الفلسفى ، بفضل العمق وقوة الحجة اللتين يربط بهما بين الحوادث ويفسرها ويوضحها فى تلك الحقبة وذاك المكان . وقد يبرز وجوه شبه وتواترات وعلاقات سببية ذات دلالة ، بين الأحداث فى مجالات مختلفة ، مثل المجالات الاجتماعية والاقتصادية ، والدينية والفكرية والفنية ، ومع ذلك ، فإنه لن يرقى إلى « فلسفة التاريخ » ، إلا إذا حاول أن يبرز كيف أن الحقائق فى مجاله الخاص مرتبطة بالتاريخ عامة . وربما كان هذا هو شأن الاتجاهات المشتركة الشائعة . وقد لا يروى كتاب فى فلسفة التاريخ ، فى الواقع ، أحداثاً بعينها قط ، بل قد يقتصر على بحث نظرى لطبيعة التاريخ ، وما ينطوى عليه تفسيره من مشاكل (١) أو قد يكون تاريخاً « لنظريات التاريخ » . مثل كتاب روبرت فلنت « تاريخ فلسفة التاريخ فى فرنسا » (نيويورك ١٨٩٤) أو كتاب ج . ب . بيورى « فكرة التقدم » (لندن ١٩٢٠ ، وكتاب هرمان شنيدر « فلسفة التاريخ » (برسلاو ١٩٢٣) .

ان لقطة « علم التاريخ » Historiology التى ظلت زمناً طويلاً نادرة فى قاموس وبستر المطول ، أصبحت الآن مصطلحاً فنياً واسع الاستعمال ، ورغم أنها عرفت بأنها تعنى مجرد « دراسة التاريخ أو معرفته » فإنها اليوم تشير أساساً إلى الدراسة النظرية للتاريخ ، لا استيعاب حوادث معينة وسردها . وقد يعالج كتاب من هذا النوع التاريخ فى جملة ، أو جزءاً منه ، على أساس

(١) كما هو الحال مع موريس ر . كوهين فى كتاب « معنى التاريخ البشرى » (لإسالة ج ٢ ، ١٩٤٧) . ان كتاب « نظريات التاريخ » الذى نشره باريك جاردنر (جلنكو ٢ ، ١٩٥٩) عبارة عن مقتطفات مختارة من النظريات الفلسفية والعلمية عن التاريخ .

نظري ، مثل تاريخ الفن أو تاريخ اليونان ، وقد يتناول مشكلة نظرية مجردة فحسب ، مثل « التفسير التاريخي » . (١)

ويحاول فلاسفة التاريخ الحديثون ، عادة أن يؤسسوا نظرياتهم على حقائق مقررّة ، ما استطاعوا إلى ذلك سبيلا . ولكنهم يتوغلون فيما وراء حدود هذه المعرفة إلى الافتراضات البعيدة الغور ، التي لا يمكن حتى اليوم تأييدها تأييداً كاملاً عن طريق البرهان التجريبي . وأنهم في هذا التزوع إلى التأمل الجريء بما فيه من المغامرة بالزلل ، إنما يواصلون دوراً تقليدياً للفلسفة . ألسنت ترى أن الإنسان ، منذ تعلم من الاغريق في البداية كيف يشق طريقه ، أصر دائماً على التطلع إلى الأمام ، فيما وراء الأرض الصلبة الواضحة المعالم التي تقوم عليها المعرفة الحالية ، لينجول بعقله فيما قد يكون كامناً وراءها ؟ .

وترغم بعض نظريات اثتاريخ أنها علمية ، كما يعتبر بعض المؤرخين دراسة التاريخ علماً من العلوم الاجتماعية . ويصر آخرون على أن كتابة التاريخ ليست ، ولا يمكن أن تكون علماً ، بالمعنى الكامل لكلمة « العلم » ، ويشيرون في هذا إلى بعض العقبات مثل : أ - « التفرد » النسبي للأحداث البشرية ، ٢ - التعقيد في التعليل التاريخي ، ٣ - استحالة القدر الكافي من الملاحظة والتجربة والقياس ، ٤ - حتمية التحيز الذاتي من جانب المؤرخ . إن المؤرخ حين يعالج هذه الظواهر المعقدة الدقيقة غير الملموسة في كثير من الأحيان ، مثل ظواهر الفن ، فإن علاجها على أساس علمي يكون بصفة خاصة عسيراً ، إن لم يكن مستحيلاً .

ورغم ذلك ، فإنه من الممكن في كتابة التاريخ ، كما هو الحال في علم الجمال ، اتخاذ بعض خطوات نحو النهج العلمي ، فيمكن على الأقل ، أن

(١) انظر باتريك جاردنر في « طبقة التفسير التاريخي » (لندن ١٩٥٢)
وآرثر تشايلد في « كتابه التاريخ في ضوء الوضعية الحديثة » مجلة الفلسفة ١٩٥٧ -
١٩٦٠ ، ص ٦٦٥ .

محاول المرء تأسيس نظرياته على ما قد يتاح له لساعته من شواهد مباشرة
 أمكن التحقق منها ، وتشكيل فروض تتفق بشكل معقول مع المفاهيم العلمية
 عن الكون والانسان . وإن نظرية من هذا النوع لا يجوز شجبها مقدماً ،
 مع الأساطير والقصص الخيالية القديمة المبنية على ميثافيزيقا استنتاجية . وإذ
 أنذر المؤرخ من أخطار الأمانى الطيبة ، ومن مغبة التضخيم والتفخيم ، ففى
 مقدوره أن يكون موضوعياً وحذراً فى حدود الاعتدال . ولكن فلسفة التاريخ -
 وعلى الأقل هذه المرحلة من اللعبة - لا بد أن تكون بالضرورة ، وإلى حد ما ،
 بمثابة محاولة لتجميع أحجية الصور المقطوعة التى لا يملك الإنسان منها
 إلا جزءاً يسيراً ، ومن ثم يجتهد فى أن يتخيل كيف يمكن أن تكون الصورة
 بأكملها . وفوق ذلك ، فأن اللاعب الذى يحل اللغز فى هذه الحالة ، لا يمكن
 أن يكون واثقاً من أن القطع هى قطع صورة واحدة بعينها ، فلأنها حتى وهى
 فئات ، تظل تتغير ، وتظل قطع جديدة مذهلة تظهر أمام عينيه .

ويختار فيلسوف تاريخ الفن مجموعة رئيسية واحدة من الخيوط فى نسيج
 الأحداث برمته - فثاً معيناً واحداً ، أو عدة فنون - ويحاول أن يدرسها
 بإحدى الطرق التى أسلفنا ذكرها . ويحاول المؤرخ أن يتتبع مجموعة الخيوط
 هذه عبر أحقاب متعاقبة فى أصقاع مختلفة ، متناولا بالوصف اتجاهاتها
 ومراحلها الرئيسية ، شارحاً أياها قدر الاستطاعة . ومن ثم فإن تتبع خيط خاص
 بعينه ، أو (على سبيل مجاز آخر) تتبع تيار أساسى فى كل مجرى التاريخ
 يقتضى فصله عن سياقه مع تجاهل أو تقليص شأن معظم العوامل الأخرى
 التى تفاعلت معه على طول الطريق . وقد يعمد المؤرخ إلى هذا بدرجة ما ،
 كبيرة أو صغيرة . وهذا العمل فى حد ذاته ينحو إلى التلميح بأن له من جانبه هو :
 نظرية معينة للتعليل والسببية . وتجاهل العوامل الخارجية أو تصغير شأنها
 إلى حد كبير ، ينطوى عادة على معنى أن أحداث الفن تسببها بدرجة كبيرة
 عوامل فى نطاق الفن نفسه ، أو عوامل أساسية فى الطبيعة الإنسانية ، لا عوامل
 اجتماعية أو جغرافية أو غيرها من العوامل الخارجية . ومن هذا القبيل كتاب

هنريخ ولفلين (H. Wofflin) « مبادئ تاريخ الفن » ، وكتاب
هنري فوسلون H. Focillon « حياة الأشكال La Vie des Formes »
على حين أن كتاب تين Taine « فلسفة الفن » ، وكتاب أرنولد هوسر
A. Hauser « فلسفة تاريخ الفن » يركزان تركيزاً أشد على العوامل
الخارجية . ولم يأخذ واحد من هذه الكتب على عاتقه سرد الأحداث الخاصة
بتاريخ الفن . ومن جهة أخرى نجد أن كتاب هوسر « التاريخ الاجتماعى
للفن » . عبارة عن سرد قصصى لا فلسفة تاريخ الفن ، على الرغم من أنه
يؤكد الجانب النظرى .

وثمة فارق بين كتابة التاريخ الفلسفية ، وفلسفة التاريخ . وقد تتفاوت
درجة هذا الفارق ، ولكنه يمكن أن يصبح فارقاً كبيراً . فكتابة التاريخ الفلسفية
تنحو إلى التركيز على سرد الأحداث بالترتيب الزمنى على وجه التقريب .
وتتوقف بين الحين والحين لتحلل وضعاً سائداً ، أو انجهاً صامداً ، أو ترتد
إلى الوراء فى أعماق الزمن لتلتقط تسلسلاً آخر من الأحداث ، على أن طريقتها
الأصلية فى التنظيم هى الترتيب الزمنى . إنها نوع من كتابة التاريخ مع تعليقات
فلسفية ، تكون بمثابة عنصر ثانوى ، ولو أنه عنصر هام .

أما فلسفة التاريخ ، من جهة أخرى ، فهى فرع من الفلسفة . وهى تنحو
إلى تنظيم مادتها تنظيمًا نظرياً ، على أساس مفاهيم ومساائل وتفسيرات عامة .
وليس هدفها الأول أن تسرد الأحداث ، بل هو أن تحلل وتفسر كل عملية
الأحداث البشرية ، ومكان هذه العملية من الكون ، ومادتها مأخوذة من
الأحداث الفعلية أو التى يظن أنها فعلية . وتفسيراتها النظرية مستمدة ، من ناحية
من النظرة العامة العالمية الفلسفية أو الدينية للكاتب ، الذى يجتهد فى أن يكشف
كيف أن التاريخ البشرى يتكيف مع تلك النظرة العالمية ، وأنه يمكن تفسيره
تفسيراً صادقاً على أساس مجموعة المعتقدات تلك . وقد يحاول أن ينسبه
إلى نظريته فى طبيعة الوجود Ontology ، أى ما يحتوى عليه الكون (العقل ،

المادة ، أو كلاهما) ، أو في علم الكونيات Cosmology ، أى كيف يعمل الكون (بتدبير إلهي ، بحركة المادة غير ذات الحياة) ، أو في علم الأخلاق (مبادئ السلوك القويم والواجبات والقيم) . وهو من ناحية أخرى - حيث أن نظريته العالمية قائمة على المذهب الطبيعي - يبنى تفسيره ، إلى حد كبير ، على ما يقوم به هو وغيره من دراسات تجريبية للأحداث . ولما كان مجاله مترامى الأطراف ، فيجدر به أن يعتمد اعتماداً كبيراً على الدراسات المتخصصة التي قام بها باحثون آخرون .

وكجزء من البحث ، يمكن للفيلسوف أن يقدم له بموجز زمني أو بسلسلة مما يرى أنه المراحل الرئيسية في التاريخ ، على أنه لابد أن يكون هذا المدخل الزمني أمراً ثانوياً . وهكذا يلخص لوكريشس (١) في إنجاز مراحل تطور الحضارة ، بعد شرح الكون بقواعد كثيرة متنافرة . ويعرض كتاب هيجل « في الجماليات » وكتاب كومت Comte « الفلسفة الوضعية » نظريات المراحل الزمنية ، ولكنهما لا يحاولان وصف الوقائع المتعاقبة تفصيلاً . إن أى كتاب في فلسفة التاريخ هو في جوهره بحث يقوم على التفسير والايضاح ، لا على السرد والرواية . وإذا كانت نظرة الفيلسوف إلى العالم دينية ، كما هو شأن سانت أوغسطين ، فإنه يجتهد في أن يبرز كيف أن التاريخ يوضح التدبير الإلهي ، وينذر بالأحداث القادمة . وإذا كان الفيلسوف مثالياً ، مثل هيجل ، فإنه سيرز علاقة الأحداث بالعقل الكوني وأفكاره ، وإذا كان ممن يدينون بالمذهب الطبيعي ، مثل لوكريشوس وسبنسر ، فإنه يحاول أن يفسرها على أساس المادة والحركة . وحاول كومت ، بوضفه تجريبياً ، أن يفسرها على أساس التقدم التدريجي نحو اتجاه علمي أو وضعي يقيني ، مناقضاً في ذلك الاتجاه اللاهوتي والميتافيزيقي . وكان أسلوب سبنسر نظرياً إلى حد كبير . على حين غلب على أسلوب سبنجلر الترتيب الزمني ، ولكن مع تأكيد شديد على الناحية

(١) شاعر فلسفي روماني (١٦ - ٥٥ ق م .) .

النظرية . أما توينبي فهو في المقام الأول ، مؤرخ تظهر نظريته العالمية الدينية في النقاط الحاسمة . (١)

وغالباً ما حاولت فلسفة التاريخ في الماضي أن توضح « معنى التاريخ » . وكأني بهذه العبارة تفترض - كما شاع فهمها - أن للأحداث معنى قائماً مبهماً خارجاً للطبيعة على أساس هدف كوني أو إلهي . ويميل فلاسفة المذهب الطبيعي إلى الاعتقاد بأن التاريخ ، بوصفه جماع تعاقب الحوادث ، ليس له معنى في حد ذاته ، أما ما قد يكون له من معنى ، فإن العقول البشرية هي التي تضيفه عليه وتزوره إليه . ووفقاً لهذا الرأي ، فإن الإنسان هو الذي يضفي على التاريخ معنى ، حين يتسنى له إدراكه ، والتأثير في مجراه تبعاً لذلك ، جرياً وراء مثله العليا وأهدافه .

٢ - علاقة تاريخ الفن بالعلوم وتاريخ الثقافة

يشهد الجدل حول قضية واحدة معقدة ، تلك هي طبيعة التفسير السببي في التاريخ . كيف وإلى مدى ، يستطيع المؤرخ أن يفسر أية حادثة ؟ وسنعود إلى هذه القضية في فصل تال ، مع الإشارة بنوع خاص إلى فكرة « التبيان التاريخي » (٢) ، وتفسير الأحداث في الفن .

ويحاول بعض المؤرخين أن يكونوا موضوعيين جهد الطاقة . وإلا يوردوا إلا ما يمكن الثبوت منه وأرجاعه إلى أسانيد موثوقة ، وأن يستخدموا كل

(١) يقول ج . هـ . راندال إن معظم فلاسفة التاريخ النقاد في أوروبا في الجبل الأخير كانوا مثاليين فلسفيين ، على حين كان معظم الأمريكيين من انصار فكرة واقعية تعددية نسبية . ومن بين الاوروبيين : Dilthey, Simmel, Rickert, Windelband : Collingwood Croche, Cassirer ومن بين الفريق الأمريكي : Nevins, Beard Becker. Lovejoy, Woodbridge, Dewey

انظر كتاب Nature and Historical Experience (نيويورك ١٩٥٨) ص ٢٠ .

(٢) Historicism فكرة تقول بأن تاريخ أي شيء يملل طبيعته أو قيمته ، تمليلاً

كأنها .

المصادر العلمية المتاحة ، في الجيولوجيا والأنثروبولوجيا والفلك والكيمياء والفيزياء ، بغية تحديد زمن الأشياء والأحداث ، فيستطيعون نتيجة لذلك أن يجعلوا كتابة التاريخ موثوقة حقيقية علمية بقدر أكبر ، في منهجها ومحتواها. ولكن كتابة التاريخ ، كما رأينا ، لن تكون قط كاملة على هذا النحو ، بسبب الحاجة إلى الاختيار الاستبدادي والتوكيد التحكيمي . ويعزف مؤرخون آخرون عن أن يكونوا علميين ، ويعتبرون فرعهم نوعاً من الدراسة الإنسانية ذا عنصر شخصي صريح ، ويهتمون اهتماماً بالغاً بفهم العوامل البشرية تفهماً صادقاً سليماً ، وبتفسيرها تفسيراً مبتكراً . ويركز بعضهم على الأسلوب الأدبي كذلك ، وكأنهم يجعلون التاريخ فرعاً من فن الأدب (١) . ويمكن أن يدعم الأسلوب الأدبي في كتابة التاريخ فوق ذلك باطلاق عنوان الخيال في حرية ، ليضيف إلى الحقائق المعروفة ، الأمر الذي يصعب معه في كثير من الأحوال رسم خط فاصل بين التاريخ الخيالي والتراجم من جهة ، والروايات التاريخية من جهة أخرى . فإن «البؤساء» و «الحرب والنسلم» و «الملكة فكتوريا» (ستراتشي) ، كلها تحتوي على كثير من التاريخ في شكل روائي .

وحتى حين يكون هدف التاريخ التزام الحقيقة الفعلية التزاماً دقيقاً ، فإنه يختلف عن العلم وعن الفلسفة في أن طريقته الرئيسية في التنظيم ترتكز على التسلسل الزمني ، لا على النظريات . وغالباً ما يكون الخلاف في التوكيد على هذه أو ذاك . فإن كتب الفلك والجيولوجيا والبيولوجيا والعلوم الاجتماعية ، غالباً ما تصف أحداثاً معينة في ترتيب زمني : تاريخ المجموعة الشمسية ، تاريخ الحياة ، تاريخ النظم ، ولكنها تميل إلى وصف معظم الظواهر وتفسيرها في ترتيب منطقي أكثر منها في ترتيب زمني .

(١) يصر الفيلسوف الناقد الإيطالي كروشي Croce ١٨٦٦ - ١٩٥٢ على أن التاريخ فن لا علم .

وكثير من العلوم يمس الفنون وتاريخها مساً خفيفاً . فنجد أن بليزى قد تتبع الفنون البصرية ، كجزء من بحث فى المواد المختلفة وفوائدها . وفى الأنثروبولوجيا الشىء الكثير عن تاريخ الفنون لدى الشعوب البدائية ، ما عاش منها قبل التاريخ ، وما هو كائن منها فى العصر الحديث . وتضم بعض كتب الأنثروبولوجيا بين دفتيها سلسلة من الفصول عن الأحقاب المتعاقبة فى الفنون والصناعة اليدوية ، من العصر الباليوليتى ، إلى عصر المدنية الحضرية الأول ، بما فى ذلك بعض الأنماط مثل رسوم الكهوف فى عصر الجليد ، والنحت من الطين والعظام والفخار ، وتطور الأدوات والأسلحة من الحجر الخام غير المستوى إلى الحجر المصقول والبرونز والحديد . كما يضم بعضها معلومات عن فنون بدائية أخرى ، مثل الموسيقى والرقص . وهى كذلك تتعقب ، فى تسلسل زمنى ، بشكل أو بآخر ، تطور الإنسان فى النواحي الاجتماعية وغيرها من جوانب التطور الثقافى . فالأنثروبولوجيا على هذا النحو تتداخل فى تاريخ الثقافة وفى علم الآثار . ولكنها ، بوصفها علماً ، تميل كذلك إلى تنظيم مكتشفاتها ، فى شكل أنماط مجردة وأقسام فرعية للحياة البدائية . مثل التجمعات العرقية ، القرابة ونظم الزواج ، والحكم ، والدين . وتحت كل من هذه العنوانات تحلل وتقارن بين مختلف أنماط السلوك والتتاج ، دون أن تلتزم بترتيبها الزمنى .

ويعالج علم النفس والعلوم الاجتماعية كلها أعمال الإنسان ودوافعه . وهى فى هذا تتداخل فى كتابة التاريخ ، ويركز علم النفس العام بدرجة أكبر ، على ما يبدو نسبياً أنه عام أساسى دائم فى الطبيعة الإنسانية ، ويؤكد الظواهر المشتركة بين كل البشر أو معظمهم ، لا تلك الخاصة بمجموعة أو حقبة بعينها . وتركز العلوم الاجتماعية على سلوك المجموع ، ولكن علم النفس يقر التكيف الاجتماعى والتاريخى لكل أفكار الفرد وسلوكه . وتلك العلوم الإنسانية جميعها لا تذكر اليوم إلا التز اليسير عن القوانين الخالدة الأبديّة ، فهى تترك أن معظم حقائقها وتعميماتها عرضة للتغيير ، بسرعة أو فى بطة .

الواقع أن هذه العلوم متشعبة تماماً بالروح التاريخية، بحيث لم تعد تبرز متناقضة تناقضاً حاداً مع كتابة التاريخ .

أما تاريخ الثقافة ، بوصفه موضوعاً متميزاً ، فهو أكثر ثباتاً على الترتيب الزمني ، لا يقتصر على الثقافات البدائية . وقد يعتبر أحياناً أنه تاريخ الحضارة ، ولكن « الثقافة » اصطلاح أوسع نطاقاً ، يتنظم الشعوب والأحقاب المتحضرة وغير المتحضرة . فإن أى تاريخ عام للثقافة لا يردد الإشارة إلى الفنون المتعاقبة الحقب . يعتبر ناقصاً إلى درجة تدعو إلى الأسى ، وعلى حين يتبع مؤرخ الثقافة الترتيب الزمني ، في الحملة ، فإن له مطلق الحرية في أن يتخلى عنه ، من وقت لآخر ، ليناقدش موضوعاً عاماً معيناً ، مثل نظام العشرة في مختلف بقاع العالم ، وحيث تحول طريقته ، لفترة ما ، إلى نهج علمي .

كل هذه المواد تتداخل وتتعاون معاً ، ويستخدم بعضها طرق ونتائج بعض ، كلما اقتضى الحال ذلك . وإن إدراك هذه الحقيقة وإجازتها ليعبران اليوم عن اتجاه ثوري نحو البحث العلمي . وليس ثمة علم ولا فرع من علم ، ولا فن ولا فرع من التاريخ ، له مجال ثابت لا يتبدل ، ذو حدود شرعية لا ينبغي تخطيها أو اجتيازها ، وطرائق خاصة به عليه التزامها ، فكل تلك المواد تطورت من بدايات لا تفاضل بينها نسبياً ، ولا تميزها سياجات أو أسوار ، مثل العقارات الخاصة . فكم من مشاع مشترك بين العلم والتاريخ والفن !

وليس ثمة تباين جذري بين العلم والفلسفة ، أو بين التاريخ العلمي والتاريخ الفلسفي ، إذا اتسم البحث فيه بروح التجربة الطبيعية . وإنما تختلف الفلسفة في كل تطبيقاتها ، بما في ذلك نظرية التاريخ ، اختلافاً جذرياً عن العلم ، حين تكون فقط مبنية كما هو الغالب على اتجاهات وافراضات معادية للعلم ، مثل الحزمية الاستبدادية والإيمان الغامض بقوة خارقة للطبيعة ، ومعاداة العقلية .

وكل هذه الاتجاهات والافتراضات دخيلة ، لا بسبب معتقداتها في حد ذاتها ، لأن العلم لا يتعارض مسبقاً مع أية نظريات معينة في التاريخ ، بل لأنها تنجح إلى اعتراض سبيل البحث الحر أمام العقل المتفتح .

إن فلسفة التاريخ لتصبح علمية بدرجة أكبر ، حين تقتصر تعميماتها في حذر شديد ، على الشواهد المحققة التدريجية والاستدلال المنطقي ، وهو يقتضي عادة تضيق مجال البحث بغية التعمق فيه . ورغم أنه يجدر بالمؤرخ عادة أن يتقبل حكم المتخصصين في حقائق معينة ، فإنه يحاول أن يعتمد على متخصصين ذوي نهج صارم ، كل في مجال تخصصه ، ومن ثم فإنه يعتمد بطريق غير مباشر ، على معلومات جيولوجية وفيزيائية وكيميائية وفلكية ، في تعيين زمن الأحداث ، وتحديد منشأ كل ما صنعه الإنسان ، وهو يعتمد على علم النبات وعلم الحيوان ، لتعيين نوع بقايا النبات والحيوان ، وعلى الدراسات اللغوية المقارنة ، والأنثروبولوجيا الجسمية والثقافية ، للثبوت من الحقائق وتفسيرها ، وذلك بالنسبة لسياقها المكاني والزمني والاجتماعي .

وتعتمد فلسفة التاريخ كذلك على مختلف العلوم التماساً للعون في التوضيح والتعميم . وقد ينطوى هذا على افتراضات تثير الجدل ، حول أوجه القياس بين الظواهر في شتى المجالات . هل يمكن أن يطبق على التاريخ الثقافي قانون أو فرض نشأ في الفيزياء أو في علم الحياة ؟ لقد شبه فلاسفة الاجتماع الأفقديون المجتمع بجسم حي أو كائن حيواني حي ، واستخلصوا من هذا استنتاجات خاطئة قدر ما انتهوا إلى نتائج صحيحة . واعتمد أنصار التطور الثقافي (التطوريون الثقافيون) في القرن التاسع عشر من أتباع سبنسر وداروين - اعتماداً كبيراً على البيولوجيا فيما ذهبوا إليه من افتراضات . وأعقب هذا ارتداد عن السبيل ، ولكن لا تزال هناك وجوه شبه بارزة بين المجالين . وليس ثمة خطأ في استخدام حقيقة بيولوجية ، بمثابة فرض يمكن اختباره في عناية وعقل متفتح في الحقل الثقافي ، لنرى إلى أي مدى يوجد هناك تشابه فعلي . وقد تؤدي هذه المقارنة إلى ملاحظة أشياء كان من الجائز اغفالها ، بغير هذه الطريقة .

وليست المسألة مجرد تشابه بين مجالين أو أكثر من مجالات الظواهر . وطالما كان البشر نوعاً من الكائنات الحية ، فمن المحقق أن ثمة أحكاماً عامة بيولوجية تطبق عليهم ، رغم أن الفوارق بين الإنسان والحيوان أكثر أهمية من بعض وجهات النظر .

وليست مجالات التاريخ وعلم النفس وعلم الاجتماع منفصلة بعضها عن بعض بشكل حاد ، بل إن كل هذه العلوم تنظر إلى الإنسان من وجهات نظر مختلفة ، مع بعض التوكيد على أنماط من الظواهر المتباينة إلى حد ما . وتطبيق مبدأ من مبادئ علم النفس على دراسة التاريخ أو العكس ، لا يعنى قفزاً من نطاق الوجود إلى نطاق آخر ، بل معناه النظر إلى نفس النطاق العريض ، من زوايا مختلفة . وأى حكم عام صحيح في علم النفس لابد أن يساعدنا على فهم التاريخ فهماً أفضل ، والعكس بالعكس .

ويعتمد بعض المؤرخين اعتماداً كبيراً على مفاهيم علم النفس وفروضه ، في محاولة لتفسير حقائق التاريخ ، على حين يعتمد البعض الآخر في هذا على علم الاجتماع . إن علاج فرويد وماركس كليهما للتاريخ قد ينير الطريق إلى حد ما ، ولكن أياً من الأسلوبين لا ينطوى على تفسير جامع . لقد اعتمد المؤرخون في سابق الزمان ، اعتماداً أكبر على اللاهوت ، ثم على المفاهيم السياسية والعسكرية في تفسير التاريخ . واعتسداً أحياناً على سير عظماء الرجال . ولا تزال هذه كلها الآن مصدر وحى ، حيث يضم التاريخ كل هذه الأنماط من العوامل ومن العلاقات السببية . أما أيها تختار وأيها تركز عليه ، فذلك ، من ناحية ، مسألة ميل أو تحيز فردى ، ومن ناحية أخرى مسألة الثقافة أو مدرسة الفكر التى ينتمى إليها الفرد . وعندما يحاول المؤرخ أو عالم الاجتماع أن يفسر مجموعة معقدة من الظواهر على أساس علم واحد فقط ، وعلى أساس مفهوم أو بضعة مفاهيم في نطاق هذا العلم ، ومن ثم يخرج « بنهج واحدى » في هذا الحقل ، فإن هذا التصرف يعتبر تبسيطاً أكثر مما ينبغى ، وهو باطل من حيث أنه ينسب كل الأحداث في المجال الواحد إلى علة من نمط واحد ، يتبين فيه

نمطاً واحداً من التعاقب على حين أن هذا النهج الواحدى قد يكون منيراً ،
إذا اشترك مع علوم أخرى ، وجرى تصحيحه بواسطتها .

ان استخدام المعلومات والفروض من العلوم فى دراسة التاريخ لن يجعل ،
فى حد ذاته ، هذه الدراسة علمية أو فلسفية . فان كل شىء يتوقف على كيفية
استخدامها (المعلومات والفروض) وكيفية التأليف بينها بنجاح . وانه لعمل
فلسفى أن تجمع بين النتائج التى توصلت إليها عدة علوم مختلفة على نطاق
واسع . ويلاحظ أنه كلما اتسع النطاق ، كبر خطر الوقوع فى الخطأ ، من
جاء صعوبة علاج مثل هذه المادة المعقدة المتنوعة . فإن لكل علم أساليبه
الخاصة فى معالجة الظواهر الخاصة به .

وليس صحيحاً - كما أكد بعض الكتاب ، أن التاريخ يتناول كل ما هو
ملموس ومعين ، وأن العلم يتناول كل ما هو عام شامل ويخالد أو أبدى (١) .
إن التاريخ والعلم كليهما ، يتناولان إلى حد ما ، كل مظاهر الكون ،
والاختلاف هنا ينحصر فى تفاوت درجة هذا تناول . فالعلم يميل إلى اعتبار
حالات معينة مادة للتعميم ، أكثر مما يعتبرها ذات أهمية فى حد ذاتها . ولكنه
كثيراً ما يتناول أشياء وأحداثاً معينة ذات أهمية نظرية أو عملية للإنسان :
مثل الأرض وتكوينها ، النجوم والكواكب . فقد اختص التشخيص الطبى
والنفسى والعقلى بالتحقق من الحالة الراهنة للإنسان الفرد ، على حين أن
التاريخ يركز على أشياء معينة - الأحداث ، الأشخاص ، الأماكن ، الأحوال
المؤقتة - ولكنه يسعى إلى تمييزها وتفسيرها ، على أساس مفاهيم عامة ،

(١) سترد الإشارة فيما بعد إلى نظرية « التبيان التاريخى » فى هذا الصدد ،
انظر بحث تاريخ الثقافة بالنسبة لعلم الثقافة فى كتاب د . بدنى Bidney
« الانثروبولوجيا النظرية » Theoretical Anthropology - نيويورك ١٩٥٢ ص
٢٨١ ، فهو يوضح ان الواحد منها يكمل الآخر ، وان كليهما يبنى بالمعمليات والاشكال ،
وبالاشياء المتغيرة والثابتة فى التاريخ البشرى . وقد نفهم بعض التغيرات التاريخية
على أساس القوانين الكونية الشاملة ، على حين نظل تغيرات أخرى فريدة لا يمكن
التنبؤ بها .

وإنه ليقارن غالباً هذه الأشياء المعينة أو الخاصة بعضها ببعض ليستخلص وجوه الشبه والأنماط والاتجاهات . إن العلم والتاريخ كليهما يداومان على النظر في الأشياء العامة والخاصة ، من كل جوانبها ، ليفهما كلا منها فهماً أفضل ، في ضوء الأخرى . وحتى المظاهر الأكثر تميزاً في حالة خاصة بعينها — مثل معركة أو حاكم — يمكن إبرازها خير إبراز ، عن طريق مقارنتها بحالات أخرى من نفس النمط العام ، كما فعل بلوتارك في « حياة مشاهير الرجال » .

٣ - الحملات الحديثة الحاطئة على فلسفة التاريخ

لم تكن فلسفة التاريخ موضع الخطوة لدى بعض العلماء ، وخاصة في أمريكا لعشرات من السنين . وشتت عليها حملات واسعة النطاق ، ورميت بأنها مهجورة بالية مشكوك فيها ، يتعذر تناولها على أساس حقائق موضوعية . واستنكر خصومها كذلك طائفة من المفاهيم التي استخدمها فلاسفة التاريخ في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر وخاصة مفهوم « التقدم » و « التطور » . وكانت نظريات التطور الثقافي في مجال الفن تصلى النار كهدف للهجوم بصفة خاصة .

وعلى حين أن الأخطاء السابقة تبرر هذه الحملات إلى حد ما ، فإنه قد بولغ فيها . وأن فلسفة التاريخ ، بوصفها موضوعاً عاماً ، لا تنطوى على نظرية معينة خاصة ، صادقة أو زائفة ، إنها ميدان مفتوح للاستقصاء ، وأسلوب البحث ، اجتذب العقول الفلسفية في كل العصور ، وخاصة منذ أبدى الإنسان الحديث اهتماماً عظيماً بتاريخه ، وكون معلومات مستفيضة عنه . ولسوف تصر العقول الفلسفية في المستقبل على تتبع أسلوب البحث هذا ، تحت اسم أو آخر ، قدر ما تسمح به المادة المتاحة .

واتهمت فلسفة التاريخ اتهاماً زائفاً بأنها محاولة لاثبات وجود قوانين

مطلقة وأنماط منتظمة في الأحداث البشرية . وليست فلسفة التاريخ بحاجة إلى أن تبدأ بمثل هذا الافتراض المتصور مقدماً . فلماذا تستطيع أن تكون ويجب ، أن تكون ، مفتحة العقل ، بالنسبة لوجود أية طرز تعمل على التوحيد ، أو أية اتجاهات سائدة . إن ترويج نظرية في فلسفة التاريخ لا يتضمن أن المرء يلتزم مسبقاً بنمط واحد متظم أكثر مما ينبغي من أنماط التفسير . ويمكن تصور أن المرء قد يؤمن بأنه ليس ثمة أيما نظام أو طراز أو استمرار ، في الحوادث البشرية ، وأن الفوضى والتباين التام ماثلان في كل شيء . أو أن الإنسان قد يتقبل « تعددية » أكثر اعتدالاً ، معتقداً أن ثمة أنماطاً مقاربة غير منتظمة يمكن إدراكها ، وأن هناك أقيسة وتعاقبات متكررة تحدث بالفعل . ولكن هذا لا يأتي بنفس الطريقة بالقسط في كل مكان . وهذا الكتاب يؤيد هذا الرأي .

وقد يكشف ، أولاً يكشف ، الاستقصاء في المستقبل ، عن علاقات وتكرارات أكثر تحديداً مما يمكن أن نراه في الوقت الحاضر . ولكننا إذا لم نجد في البحث عنها فالأرجح أننا لن نكتشفها . وهذا يقتضي شيئاً أكثر من الدراسة الدقيقة للأحداث المنفصلة بعضها عن بعض . إنه يقتضي مقارنة نظامية واسعة النطاق بين مجموعات وتعاقبات الظواهر التاريخية ، في مختلف أجزاء العالم ، في عصر واحد وفي عصور مختلفة ، نرى كم من وجوه الشبه ووجوه التباين موجودة فعلاً ، وليس بين مجالات الأبحاث التاريخية ما يقدم مدى أوسع من المادة الملموسة اللازمة لمثل هذه الدراسة ، إلا مجال الفنون

ترى لم لقيت فلسفة التاريخ هذا الامتحان؟ ثمة عوامل كثيرة أفضت إلى هذا فقد يبدو في بعض الأحيان أن الموقف الثقافي والفكري ملائم لاجتراح تراكيب كبيرة شاملة من تراكيب الفكر ، وفي أحيان أخرى يبدو ملائماً لتحاشيها ، ولجميع مادة أكثر . ولم تكن الطرائق والأساليب الكبيرة في كل فروع الفلسفة مألوقة في عشرات السنين القليلة الماضية ، وخاصة في أمريكا ، والواضح

أنها أقل ميلا من أوروبا نحو الأساليب الفلسفية ، وأكثر ميلا إلى التعددية والتخصيص . وكان رد الفعل قوياً في البحث التاريخي بصفة خاصة ، بسبب اليأس من فلسفات التاريخ المتكلفة المتسمة بالمبالغة الحمقاء ، والتي ظهرت في أواخر القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين . ومن أبرزها مقال كوندرسيه عن « التقدم البشري » Human Progress وبحث عن « قانون المراحل الثلاث » « لكومت » ، و « القانون الشامل للتطور » « لسبنسر » ، ونظرية هيجل في « تطور العقل الكوني » ، ونظرية تين عن الجنس والبيئة ، ونظرية ل . ه . مورجان ، و أ . تابلر Tylor عن « التطور في خط واحد » ، وكتاب سبنجلر « اضمحلال الغرب » . ونتيجة لرد فعل هذه كلها على العلماء الأمريكيين ، أوغرت صدور هؤلاء ، بنفس القدر من التطرف ، ضد فلسفة التاريخ عامة ، والفنون بصفة خاصة . وقد شبهها كروبر Kroeber بفكرة فولتير عن التاريخ الشامل من وجهة نظر الاستنارة العقلانية في القرن الثامن عشر ، وكذا بمؤلفات هردر Herder وهيجل ونورثروب (١) .

ويمكن أن يقال مثل هذا تماماً عن مفاهيم التطور والتقدم ، رغم أنها تمثل في هذا المجال نظريات أكثر تحديداً ، وهي غامضة غموضاً شديداً بوصفها مفاهيم مجردة . وقد عرفها فلاسفة مختلفون بطرق مختلفة ، ينطوي بعضها على نظريات نبذت منذ أمد طويل ، على حين يلتزم بعضها الآخر مع الرأي العلمي الراهن . واضطربت دراستها في تاريخ الفن والفلسفة والعلوم الاجتماعية اضطراباً محزناً ، بفعل الصعوبات القائمة في دلالات الألفاظ وتطورها .

(١) في كتابه Style and Civilizations ص ١١٠ . وكذلك عند كروبر وكلوكمهون. Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions . كمبردج ، ماساتشوست ١٩٥٢ . ص ١٤٥ . ووصفت فلسفة التاريخ هنا على أنها استنتاجية ، تمارس مع الاعتراف بثقافات كثيرة متباينة . وكثيراً ما كانت كذلك . ولكن هذا ليس دائماً ، وليس بالضرورة كذلك .

وقد بطرق الأسماع أحياناً الحجة القائلة بأنه ليس ثمة اليوم مؤرخ يستطيع أن يجمع علماً بكل فروع التاريخ ، وأنه مقضى على فلسفة تاريخ الفن بأن تكون ضحلة . وفي هذا ظل من الحقيقة ، فمن المحقق أنه ليس ثمة إنسان يستطيع أن يلم بكل شيء عن أى موضوع ، وخاصة إذا كان موضوعاً مترامى الأطراف مثل تاريخ الفنون . ولكن هذا لم يمنع قط الفلاسفة من إطلاق أحكام عامة عن الكون والإنسان ، فى بصيرة نافذة وفطنة تدعوان إلى الدهشة أحياناً ، رغم الإلزام بالتردد اليسير من التفاصيل . وإن العقل الفلسفى الأصيل ليستطيع أن يتعلم ما يكفى ، من التفاصيل ليكون فروضاً معقولة عن سلسلة الحقائق بأسرها . إن « التركيب » الذى تقوم به فلسفة التاريخ ليس قط مجرد مزيج من التفاصيل ، إنه قائم على الاختيار دائماً ، ويزداد قيامه على الاختيار كلما تكثرت الحقائق . ويجب أن يتقرب عما يكمن من الاتجاهات والتكرارات والتعاقبات السببية والخطوط العريضة والتضمينات البشرية الهامة .

وثمة اهتمام آخر يوجه إلى فلسفة التاريخ ، وهو أنها بالضرورة تقييمية ، أى أنها تحاول أن تقول إن هذا خير أو شر ، صواب أو خطأ ، بالنسبة للأحداث الماضية ، ومن ثم فإنها تستطيع فقط أن تعبر عن طائفة من المستويات الشخصية أو الثقافية ، ولكنها لا تستطيع أن تكون موضوعية . حقاً كانت معظم فلسفات التاريخ تقييمية تعنى بالتقييم . فإن فلسفة كوندورسيه ركزت على التقدم أو التحسن ، وبدأ سبنسر يقرن التقدم بالتطور ، ولم يفصل بين المفهومين إلا فى وقت متأخر فيما بعد . أما معظم الكتاب الآخرين الذين حاولوا تفسير التاريخ على نطاق واسع ، فقد ضمنوا كتاباتهم أحكاماً تتصل بما إذا كانت الأمور تسير من سيئ إلى أحسن أو أنها تسير فى الاتجاه المضاد . وكان هذا يصدق على تواريخ الفن قدر ما يصدق على غيرها . وليس الافتراض بأن الفنون فى جملتها تسير إلى الأحسن ، مقصوراً على فاسفات التاريخ ، بل أنه متضمن فى تواريخ الفن ، حتى حين تحاول أن تخصص فى نطاق ضيق

من الحقائق . ويكاد يكون من المتعذر على المرء أن يتحاشى شيئاً من التقييم . فإن المؤرخ ، في أى استعراض تاريخي ، يستخرج بالضرورة أحداثاً واتجاهات تبدو له أنها هامة اسبب أو لآخر . ويميل مؤرخ الفن إلى أن يخصص بأعظم الإسهاب والإيضاح ما يعتبره عظيماً من الطرز والأساليب والفنانين ، إذ يتحدث عن « الارتقاءات التى تحققت » فى كل حقبة .

ولقد زاد فى السنوات الأخيرة إدراك أن التقييم (سواء كان أخلاقياً أو جمالياً) يثير مشاكل متميزة خاصة به . إنه ليس شيئاً يأخذه المرء على عاتقه عرضاً أو قصداً عن عقيدة . إن الفيلسوف ليستطيع أن يدون — إذا أراد — شرحاً حقيقياً موضوعياً نسبياً ، يصف ويفسر فيه الاتجاهات الرئيسية دون أن يغامر باصدار حكم فيما إذا كانت تتيسر إلى أحسن أو إلى أسوأ . ومن ثم يمكن إنقاص عنصر التقييم فى فلسفة التاريخ إلى الحد الأدنى الذى لا مناص منه ..

ومن جهة أخرى ليس ثمة شيء خاطيء أو مضلل بالضرورة فى محاولة تقييم التاريخ على أسس أخلاقية أو جمالية أو غيرها . فالتقييم جزء مشروع من مهمة الفيلسوف ، وقد يؤدي إلى الاستتارة إذا أخذ فيه بالحكمة والصراحة ، مع التقدير الكافى لما يكتنفه من صعوبات نظرية . ولن يزعم اليوم مؤرخ يعتنق المذهب الطبيعى أن لديه أساساً مطلقاً أبدياً لأحكامه ، ولسوف يعترف بأنه يعبر عن مستوياته هو نفسه ومستويات بيئته الثقافية . ولسوف يلتزم بمبدأ النسبية أكثر مما فعل الفلاسفة فى الماضى . وليس ثمة سبب يدعو المؤرخ إلى أن يحجم عن محاولة الإجابة على هذا السؤال : لماذا كان أو لم يكن هناك تقدم أو انتكاس فى الفن ، وعلى أى نحو ؟ وليس ثمة حاجة تدعوه إلى تقديم هذه الأحكام الشخصية على أنها حقائق موضوعية .

ولقد شن كثيراً من هذه الحملات العابثة على فلسفة التاريخ جماعة المؤمنين بوجود قوة خارقة للطبيعة ، من هذا اللون أو ذاك — أنصار مذهب الثنائية أو مذهب المثالية — الذين يعرضون على مسحة المذهب الطبيعى

التي سادت « تطورية » القرن التاسع عشر ، وخاصة عند سبنسر ومورجان . ولم يعترض كل المؤمنين بالقوة الخارقة للطبيعة على فلسفات التاريخ ، والحق أن واحدة من أعظم الحملات كانت من عمل هيجل ، وهو « مثالي » آمن بأن العقل الكوني يمر بعملية تطور ونمو في طريق تزايد الفردية وتحقيق الذات ، ولتاريخ الفن مكانة بارزة في نظريته . ومن جهة أخرى نجد أن بعض المؤمنين بقوة خارقة للطبيعة (الفو طبيعيين) — وبخاصة أنصار الثنائية — يحتاجون في أن العناصر الجوهرية في الفن روحية صرفة ، ومن ثم تكون خارجة عن العمليات المادية للحياة في أجسام الناس على هذه الأرض . ويؤمنون بأن عناصر الفن الجوهرية تأتي عن طريق الإلهام الإلهي ولا تتأثر بالأعمال الفنية السابقة ، ولا بالعوامل الاجتماعية والتكنولوجية في البيئة . إنهم يعتقدون الرأي الصوفي القائل بأن كل عمل فني وكل عبقرية ، هي نفحة من السماء لا تدب بأى فضل جوهري يذكر لأى فنان سابق أو للبيئة الاجتماعية . ووفقاً لهذا الرأي ، فإن الأشياء الوحيدة التي تعتبر جزءاً من العملية التطورية هي السطحية الخارجية فحسب من مواد وأساليب ، ولكن أنصار مذهب الطبيعة ، من جهة أخرى ، يرفضون الرأي القائل بأن « هناك أى عنصر في الفن ، منفصل تماماً عن العمليات الطبيعية للحياة على الأرض ، وعن تطور الأجسام المادية (١) .

(١) ان التعريف الصحيح المرضي لمصطلحات مثل « المذهب الطبيعي Naturalism والايمان بوجود قوة خارقة للطبيعة Supernaturalism مسألة شائنة خلافية ، في حد ذاتها . ولن يعرض لها هذا الكتاب . وسوف تناقش في فصل تال مع إشارة خاصة الى التفسير السلبى للتاريخ . وقد تعالجها المؤلف ، بمعنى أعم ، في مقاله « معانى المذهب الطبيعي في الفلسفة والجماليات » (مجلة الجماليات والتقد الفني Aesthetics and Art Criticism) عدد ١٩ ، شتاء ١٩٦٠ ، ص ١٢٣ - ١٢٧ ، وبالفرنسية في « أعمال المؤتمر الدولى الرابع لعلم الجمال » المنعقد في اثينا ص ٥٠٧ - ٥١٤ .

ومن ناحية فلسفية ، يرتبط المذهب الطبيعي بالفلسفة الانسانية ، وبالتجريبية ، وبالوضعية وبالدرامية وبالمادية الميتافيزيقية . وهو يتعارض مع الايمان بقوة خارقة للطبيعة ، والثنوية والروحية ، ومذهب وحدة الوجود والثالية الميتافيزيقية . ولكن ثمة فروق هامة تميز بين هذه المفاهيم . فالمذهب الطبيعي يرفض نظرية القوة الخارقة للطبيعة التي تقول بوجود نطاق للواقعية المتسامية ، وأرواح لا مادية ، وبالتفسير الغائى للتاريخ . ويرى ان « الطبيعة » تتضمن كل وجود ، وهو مبني على تعليل علمي

وثمة اعتراض آخر على فلسفة التاريخ يوجهه الكتاب الذين يذهبون إلى حد التطرف في نظرية الاسمائية (١) . وهم على عكس الأفلاطونيين يجادلون بحق في أنه ليس هناك « انسانية » مجردة بعيدة عن الأفراد الذين يشكلونها ، وكذلك أنه ليس هناك شيء اسمه «روح العصر» مستقلاً عن أعمال وتصرفات ومشاعر أفراد البشر . ولكننا أيضاً ، نشط بعيداً إذا قلنا بأنه يجدر ألا يكتب الإنسان عن تاريخ البشرية ، لأن « الإنسانية » التجريدية ليس لها وجود مستقل . إن هؤلاء المتطرفين يريدون أن نكتب عن مجموعات وحقب معينة ليس غير . والجلد على هذا النسق قد يذهب بالإنسان إلى حد القول بأنه لا يمكن أن يكون هناك تاريخ لمجموعة أو حقبة ، بل فقط للأفراد فرادى ، أو ربما للحظة واحدة في حياة أحدهم . وهذا من الحمق والسخف . يمكن ، بطبيعة الحال . « فالإنسانية » في مجملها ، حقيقة مثل أى فرد ، إذا قصدنا بها كل الناس الذين عاشوا وسوف يعيشون ، بالنسبة لسماتهم الجنسية الشاملة الجمعية . وجماع تاريخهم كجنس — إنما هو مجموعة حقيقية من الظواهر ، قدر الحقيقة في تاريخ أية مجموعة أصغر أو فرد . ويمكن وصفه بالنسبة لسماته وتعاقباته الرئيسية المشتركة ، دون أن ينطوى هذا على أن كل الناس متشابهون كل الشبه ، أو أن ثمة « روح عصر » شيطانية جبارة تخلق بشكل خفي فوقهم . ونكرر القول بأن ثمة وسطاً معتدلاً معقولاً في مثل هذه الأمور .

والأنثروبولوجيا مادة تنتسب إلى العلوم بلدرجة أكبر كثيراً من الجماليات

= ولكنه لا يؤمن بالضرورة (كما تؤكد بعض التعاريف) بأن كل نوانين ومفاهيم العلوم الفيزيائية « كافية لتلميل كل الظواهر » (انظر قاموس Webster : Third New International Dictionary طبعة ١٩٦١ ص ١٥٠٧) ومن الواضح ان هذا قد لا يصدق على الظواهر الفنية وغيرها من الظواهر الثقافية . ونفس القاموس يعرف Supernaturalism بأنها الاعتقاد بما هو خارق للطبيعة — نظرية أو عقيدة تؤكد واقع الوجود فيما وراء الطبيعة . والتحكم في الطبيعة والانسان وتوجيههما بواسطة قوة غير بارزة للبيان .

(١) Nominalism مذهب فلسفى يقول بأن المفاهيم المجردة او الكليات ليس لها وجود حقيقى . وانها مجرد اسماء .

وتاريخ الفن، ولها مكانة مشهودة في الولايات المتحدة وأوروبا . ولقد ساعد الرأي الحديث في هذه المادة في التأثير على مؤرخي الفن الأمريكيين ضد فلسفة التاريخ بصفة عامة ، والتطورية الثقافية بصفة خاصة . إن كثيراً من فلسفات التاريخ سالفة الذكر في القرن التاسع عشر ، تناولت الأنثروبولوجيا . وحاولت أن تعيد تشكيل المراحل في ثقافة ما قبل التاريخ ، وثقافة العصور التاريخية الأولى، بما فيها الفنون ، كما حاولت عقد موازنة بين ثقافة ما قبل التاريخ ، وثقافة الشعوب البدائية المعاصرة . ورأوا في التطور الثقافي ، بما فيه الفنون ، طريقاً أحدياً من خطوات متشابهة في كل مكان . ولقد بولغ في وجوه الشبه بين مختلف الشعوب ، وقلل من شأن وجوه التباين إلى أدنى حد . وقد أشار إلى هذه الأخطاء بوضوح ، لأول مرة ، عالم الأنثروبولوجيا الألماني الأمريكي فرانز بوس Franz Boas (١٨٥٨ - ١٩٤٢) وأتباعه في العشرينات والثلاثينات من القرن العشرين . وأسهمت حملتهم في فتور العناية بكل خطوط الفكر هذه ، في الربع الثاني من القرن .

ووسع نفر قليل فقط من علماء الأنثروبولوجيا البارزين الأمريكيين - على الأخص المرحوم الأستاذ ا . ل . كروبر - دراساتهم في التاريخ الثقافي لتشمل الفنون في عصور الحضارة . ويفتقر معظم الأنثروبولوجيين إلى القدر الكافي من المعرفة بتاريخ الفنون المتحضرة ليقوموا بالدراسات الشاملة في هذا الاتجاه . ولا تزال اهتماماتهم محصورة عادة في فنون ما قبل التاريخ والحقب البدائية . ومن ثم لا تسد كتاباتهم الحاجة إلى الدراسات النظرية في فنون الحضارات المتقدمة أو الراقية .

وثمة خط للبحث يبشر بالخير ، مفتوح على مصراعيه أمام عالم الجماليات الذي يعنى بالتاريخ وبالأنثروبولوجيا ، وأمام المؤرخ أو الأنثروبولوجي الذي يهتم بالفن والجماليات . وإن الحاجة لتدعو إلى التعاون بين كل هذه الدراسات . وأهم من هذا كله ، هناك الآن حاجة إلى دراسات نظرية ذات مدى معتدل ، دراسات يمكن أن توضح ما لم يلحظ حتى الآن من ارتباطات

بين مختلف الدراسات . وليس لزماً لهذه الدراسات أن تسمى نفسها « فلسفات تاريخ الفن » ، فقد يبدو أن هذا يتسم بكثير من الادعاء ، أو أنه يجاوز الحد ، ولكن يمكن لها على الأقل أن تيسر على الدرب . ويمكن بلوغ الصفة الفلسفية في كتابة « تاريخ الفن » ، على نطاق أصغر ، ولكنه عملي بقدر أكبر ، ولم يتيسر لنا إلا التزر اليسير من هذا في السنوات الأخيرة .

٤ - التراجع عن المذاهب في الفلسفة والفن

توافقت النزعة الحديثة نحو الابتعاد عن فلسفات التاريخ - مع النزعات المماثلة في الفن والفلسفة العامة والعلم . أما إلى أى حد يبلغ الارتباط السببي بينها ، ربما بوصفها تعبيرات متباينة عن نزعة أعمق في الثقافة الحديثة ، فهذا أمر لا يزال يحوطه الغموض .

وفي كل هذه المجالات ، ساد ميل كبير إلى اجتناب المذاهب الواسعة ، والكيانات الشاملة التي تستوعب كل الفكر والفن . وشنت حملات عنيفة على أنظمة العقيدة القديمة التقليدية ، التي ظن يوماً أنها تركز على تنسيق إلهي راسخ ، وقوانين عامة شاملة للحق والقيم . وضعف أو تحطم إيمان الناس بهذه جميعاً ، ولكن لم يبق شيء في مثل مداها ليحل محلها . وبدلاً من ذلك حدث تخصص كبير في الفن والفلسفة والعلم ، وذلك من حيث التفاصيل ، وفي خطط أصغر . واقرن فقدان الثقة في الطرز القديمة بالتطرف في الشك والتشاؤم والعدمية ، نحو القوانين الأخلاقية والمثل ومستويات القيم التقليدية . وساد في الفنون التعبير عن القلق واليأس من المستقبل .

في ميدان الفلسفة العامة تقوضت أركان الطرز الباروكية والأنظمة الرومانسية العظيمة ابتداء من ديكارت وسبينوزا وهوبز حتى هيغل ، قوضها نمو المذهب التجريبي كما شرحه هيوم . ، والمذهب الوجودي . ولم تعد مزاعم أتباع « كانت Kant » بأنهم أبدعوا نظاماً فكرياً أخلاقياً جديداً على أساس التجريبية ، لتقنع أحداً . ورأى الوجوديون أن الحياة والعالم ضرب من السخف

والحتم ، وأن التقدم ضرب من الوهم . أما الفلسفة التي كانت وظيفتها التقليدية أن تحاول التأليف بين المعرفة والنظريات ، وأن ترى الكون بوضوح ككل ، فقد انصرفت انصرافاً كبيراً إلى أبحاثها الغلصية البالغة التخصص ، ومعاركها اللغوية حول تحليل الأسماء ، وهذه لا يفهمها إلا القلة . وبذلت محاولات قليلة منذ عهد هربرت سبنسر لبناء مذاهب فلسفية قائمة على التجريبية والمذهب الطبيعي والإنسانية (وربما كانت فلسفة سانتايانا Santayana أقرب شيء إلى مذهب فلسفي) . ولقد تجنب كثير من الفلاسفة البارزين في الغرب بجلاء مثل جون ديوي ، بناء المذاهب . وكان من رأيهم أنه لم يعد من الميسور بناء مذهب فعال شامل في عالم دائم على التغير الشامل ، قائم على النسبية ، ويقولون بأن المعرفة الآن واسعة متنوعة متباينة إلى درجة أنه لم يعد من الممكن تغطيتها بصياغة واحدة ، ومن ثم فإنهم يدونون مقالات ورسائل منفصلة في موضوعات مستقلة مفككة العرى لا ترابط بينها . وبات « منشيء المذهب » اصطلاحاً يزرى بصاحبه ويحط من قدره ، إذا أطلق على الفيلسوف أو المؤرخ أو عالم الاجتماع .

وفي مجال الفنون ، شهد القرن العشرون رفض الرواد أو الطليعيين رفضاً باتاً ، جملة وتفصيلاً ، لكل الأساليب والطرائق الماضية في تنظيم أعمال الفن ، وما يرتبط بها من قيم جمالية . ويشمل ذلك الطرز اليونانية والرومانية ، والبيزنطية والقوطية ، وعصر النهضة ، والباروك والرومانتيكي ، وراحت كلها تبدو مهجورة بالية مرهقة ، كموجهة للخلق أو الابداع الفني المعاصر . وإنك إذ ترفض الطراز ، إنما ترفض من ناحية على الأقل نظام القيم الذي حاول تفسيره أو تبريره . وكان ثمة اتجاه قوى إلى تجنب أسلوب « الأستاذ القديم (١) » ، ذى التأليف المتنوع ، مثل تشيان (٢)

(١) « oldmaster » يقصد به أسلوب أحد أساطين فن الرسم الزيتي في القرنين السادس عشر والسابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر - لوحة فنية بريشة معلم قديم .

(٢) Titian رسام من البندقية ١٤٧٧ - ١٥٧٦ .

وبوسان^(١) ، بما فيه من تكوين متكامل معقد ، ومتعة بالغة متنوعة للعين في الخط واللون والمادة والنسيج والمنظور ، واقتراجه من الواقع ، وراثته في المعنى الثقافي المشتق من التقاليد المسيحية أو الكلاسيكية . وبدلاً من ذلك بات الفنانون يميلون إلى تحليل مكونات الفن ، ويتخصصون في واحد أو في قليل منها في وقت واحد ، مثل الخط وحده ، أو اللون البسيط وحده ، أما أنماط التكوين الضخمة المعقدة فقد تفككت إلى مكوناتها أو عناصرها ، لتناولها منفصلة بعضها عن بعض . ويجمع المصور الرائد في بعض الأحيان بين مظاهر مختلفة للأشياء ، كما ترى من زوايا أو وجهات نظر مختلفة في لحظات مختلفة وبذلك يعطى الانطباع بعدم الاستقرار المتنقل ، وفي أحيان أخرى ينبذ كل تشخيص ، وكل إشارة صريحة إلى الطبيعة والإنسان ، وكل تصميم محدد . ثم يحاول ، بدلاً من ذلك ، أن يعبر في شكل تجريدي عن حوافره أو نزواته المفاجئة وحالاته النفسية الغامضة المتغيرة . وقد يحاول إحداث الانطباع بالتفتيت والتفكك والاضطراب العارض ، مما كان من الجائز أن يبدو للذوق الكلاسيكي ، غاية في القبح والتفاهة .

وفي الموسيقى أيضاً يميل الملحن الرائد إلى تجنب المذاهب التقليدية للنغمة المحددة ، والخط اللحني الواضح ، والوزن المطرد للألحان ، وشكل السوناتة ، وغيرها من الأنماط التقليدية للصوت . ويميل شعر الطبيعة بالمثل إلى تجنب الأوزان المطردة والقافية والبيان الناصع ، ويؤثر الالتباس ، والانطباعات سريعة الزوال ، والابحاء الغامض . وتميل القصة والمسرحية إلى تجنب « الحكمة » المحددة ، بوصفها إطار العمل أو التصرف ، كما تتجنب رسم أشخاص ثابتين للرواية ، وتجنح بدلاً من ذلك ، إلى التوكيد على التغير النفسي وتزعزع العلاقات الإنسانية . ويجري إبراز الأشخاص والأحداث من وجهات نظر أو زوايا مختلفة ، وفي أضواء مختلفة ، حيث أن الحق نسبي تبعاً لوجهة نظر كل فرد ، ومن ثم يتعاضد طمس الحدود بين الحقيقة والوهم .

(١) Poussin رسام فرنسي ١٥٩٤ - ١٦٦٥ .

والترعات في مختلف المجالات تسير متوازية إلى حد ما ، ويقوى بعضها بعضاً . وكلها تشترك في التزوع إلى تجنب الاطارات الواسعة الشاملة المعقدة ، والطرز المتنوعة ، ولكنها المحكمة التنظيم في الفن والفلسفة ، وبعبارة أخرى تجنب المثل الأعلى الكلاسيكى القائم على الترتيب مع التنوع ، وعلى الوحدة مع التعدد . ومثل هذه الأشكال في أى مجال توحى بأسلوب ورقابة عقلانيتين ، وراحت هذه المثل العليا التقليدية تبدو مجهددة مرهقة ، بل حتى خطيرة ، في نظر كثير من المحدثين .

ونزعة التفتيت أبعد من أن تكون عامة في الفن المعاصر . فهناك أمثلة مشهودة على التنظيم الواسع النطاق في السينما وفي العمارة وفي تخطيط المدن وفي التلفزيون . وهذه الفنون أوثق صلة بالعلم التطبيقي ، وتعالج مشكلاتها أكثر ما يكون العلاج بالروح العملية السائدة في التكنولوجيا ، وهى تستلخم الأساليب الآلية ، وتعتمد على تنظيم ضخم من العاملين ، وتستشعر نحو مظاهر الحضارة الحديثة عداء أقل مما تستشعره الفنون التى تتسم بقدر أكبر من الفردية ، مثل التصوير والنحت والموسيقى والشعر . وهى أكثر عناية بالجماليات العريضة [من السكان ، وأقل نزوعاً إلى مقاومة الذوق الشعبى المحافظ .

وكذلك شاركت العلوم ، في ناحية ما ، في التراجع عن المذهب ، بل درجة أقل من الفن والفلسفة . ولم تتردد العلوم الطبيعية في نبذ مذاهب معينة كثيرة - الفلك البطليموسى مثلاً - وجد أنها مذاهب زائفة . وتحدى العلم وصحح هندسة أفلاطون وفيزياء نيوتن وتطورية دارون . ولكنه لم يدأب على الرفض الشامل غير المقيد لكل المذاهب ، وعلى التقيض من ذلك واصل الجهود لبناء أنظمة أكبر وأصدق ، في ازدياد مستمر ، كما هو الحال في بحث أينشتين عن صيغة تتسع لتغطية الأجزاء الصحيحة من قوانين نيوتن ، مع ملاحظات استجدت في الضوء والألكترونات . والواقع أن العلوم الاجتماعية والنفسية ، وخاصة الأنثروبولوجيا ، هى التى أبدت أشد البغض للمذاهب (وسنعالج أسباب هذا فيما بعد) . يقيناً إن تطبيقات الفيزياء

كما هو الحال في الصواريخ ورحلات الفضاء ، قد حققت معجزات من النظام المعقد في التنسيق بين مختلف فروع التكنولوجيا ، بغية إنتاج الآلات الميكانيكية الدقيقة المعقدة . وإذا تبوأَت هذه التطبيقات من ذروة الموجة العسكرية المصارمة ، يدعمها التأييد الاقتصادي والسياسي أكبر الدعم ، راحت تجتذب العقول اللامعة ، وقامت بمغامرات جريئة خيالية .

وحدث التراجع عن المذهب بطرق شتى في أزمان وثقافات مختلفة . ويمكن أن يكون هذا جانباً من حركة رومانتيكية ثورية ، بعيداً عن القواعد المهرقة والسلطة المركزية . يمكن أن يؤدي دوراً ناجحاً في القضاء على المعتقدات الزائفة والقيود المضنية والطرز الميتة في الفن . وقد يفتح هذا العمل الطريق إلى كشف جديدة وإلى وسائل أفضل للحياة ، وألوان جديدة من الخبرة الجمالية . وبعد الجانب المدمر ، لابد من وقفة تعقبه ، قبل أن تبدأ إعادة البناء . وقد يقتضى الأمر أن تنتظر هذه الوقفة جيلاً آخر ، حيث يتلفت الناس حولهم لبعض الوقت ، ليستعرضوا الانقراض والأطلال ، ويقدرُوا الموقف ، ثم يشرعوا في خطوة صغيرة موجهة .

وكلنا يعلم أن قرونًا عدة من التخصص في البحث والتجربة في العلوم والتكنولوجيا ، خرجت علينا بمحصول وافر من الكشف والاختراع . وأظهر الفن الحديث أكثر من فن أى عصر غابر ، روح التجريب ونزعة إلى التخصص ، مثل ما أظهر العلم سواء بسواء . وعلى حين أن إنتاجه في الغالب غير هادف وسريع الزوال ، فانه بالمثل يأتينا بمحصول وافر من الأشكال والأساليب والطرز الجديدة . أما جانبه المتشائم الذى يؤكد ضروب الخيبة والوحشية في الحياة ، فقد أدى بنا إلى التعرف على المساوئ الهامة التى ظلت مصقولة لزم من طويل في الفن الكلاسيكي . والرومانتيكي .

تلك هى النواحي الإيجابية في الموقف ، ولكن ثمة جوانب سلبية . فإن مثل تلك النزعة قد تصل إلى حد التطرف ، قبل أن تبدأ النزعة المضادة

دورها . وهذا يحدث حين يتسم نبذ القديم بالتطرف وعدم التمييز ، وبلقي بالغث والثلث والزائف والأصيل عرض الحائط .

وثمة جانب سلبي آخر يمكن أن يوصف بأنه « انهيار الأعصاب » : إنه ضرب من الحزن وفقدان الطاقة والشجاعة للنهوض بمغامرات العقل الجديدة الطموحة . وكما أوضح جلبرت مري G. Murray فقد حدثت مثل هذه النزعة في الثقافة الهلنستية بعد موت الاسكندر وأرسطو . وهي نزعة تتميز بها عصور الاضطراب ، حين تنهار النظم السياسية ، وتنهار معها الايديولوجيات المرتبطة بها ، وتفقد الديانات وقوانين الألاق والفلسفات والطرز القديمة قيمتها . وفي مثل هذا الوقت تبدو الأشياء مستحيلة أو مخوفة بالخطر ، على حين لم تكن تبدو كذلك من قبل . ويتألم الناس هم وغم لضعف البشرية وفسادها الأمر الذي ينم عن اليأس من وضع الإنسان وموقفه . وقد يخشى الفنان أو الفيلسوف أن ينكفيء على وجهه حين يحاول خطة جريئة ، ومن ثم يكرر الصيغ القديمة ، ويركن إلى تقاهات ، وينفخ فيها ويضعفها حتى تبدو ذات أهمية وجلال . وتنجز أعمال الفن الكبيرة الغالية القيمة حين يدوم المال ، وتدون الكتب المطولة ، ولكنها نادراً ما تضم أنظمة فكر أصيلة . وقد ينبثق بين الحين والحين، في عصر الاضطراب، مذهب مثل مذهب كنفوشيوس ، على أنه بقاء متأخر لنمط قديم . ولكن هذه الأمور نادرة الوقوع . فإن كثيراً من نتاج الفلسفة والفن في مثل هذه الأوقات ، يقتصر على تشريح الأنظمة القديمة وتشطيرها ونقدها وتلخيصها ، أو جمع قليل من الفتات الصغيرة ، فيما يشبه الترقيع ، بطرق أصيلة ولكنها تافهة .

وبالمثل ، يدل التراجع عن المذهب في الوقت الحاضر ، على اسراف في الحرص والحذر . فإن المفكر يتوجس خيفة من المغامرة بتأملات جريئة ، حتى لا يرميه زملاؤه « باللؤة والخنون » .

وقد يبرر هذا الاتجاه أحياناً ، على أنه خوف من الاستبداد العسكري ،

بناء على الافتراض الخاطئ بأن المذاهب الفلسفية متحالفة معه . كما يشك في أساليب الفن الضخمة البارزة لمثل هذا السبب ، وكانت كل هذه مرتبطة بعضها ببعض ، على هذا الأساس ، في بعض العصور ، ولكنها ليست دائماً كذلك . ولا تكون بالضرورة كذلك . أن مذاهب لوكريشس ، ولوك ، ومل ، وسينسر ، على النقيض كل النقيض ، من الاستبداد والفاشية . فإن هؤلاء يمتدحون حرية الفرد ، ويزودون الناس بأسلحة قوية للكفاح من أجل الديمقراطية .

كذلك ينشأ الخوف من المذاهب ، في العقل الليبرالي (الحر) ، بفعل التقدم المستمر للتصنيع الآلي واسع النطاق في البلاد . ويبدو أن هذا - حتى في المجتمعات الليبرالية ، يفرض ازدياداً في الرقابة المركزية ، وبخاصة تحت الضغط العسكري . كما أن الليبراليين المتطرفين ، أيضاً ، يغالون في الربط بين المذاهب المعقدة في الفلسفة والفن ، وبين مثيلاتها في السياسة والاقتصاد والقوة العسكرية . وثمة قياس مجرد بينهما ، ولكن ليس ثمة رباط جوهري سببي . وليس المجتمع الليبرالي ملزماً بأن يعبر عن نفسه في فئات متناثرة - ولقد نمت الفلسفة والفن ، أساساً في ظل أشكال مختلفة من الأوتوقراطية الوراثية الدكتاتورية . ولم يتسن تليبرالية إلا اليسير من الوقت لابتداع أشكالها الكبرى التي تلتئم مع تطوراتها الحديثة . وليس ثمة سبب قسري يدعو إلى أن بعض هذه الأشكال لا يمكن أن تكون كبيرة منسقة . ويمكن أن تنظم أية فلسفة حديثة ، أو أي طراز حديث من الفن تنظيمًا محكمًا على نطاق واسع ، ولكنه مرن ، معبر ، عن هذا العالم المتغير ، ينلذ نفسه لتحرير عقل الفرد .

وليست مذاهب الفلسفة بالضرورة زائفة . ولكنها دائماً ناقصة ، طالما كان من المستحيل على العقل البشري أن يصف أو يحيط علماً ، بالحجم غير المتناهي للكون ، وأمدّه وتنوعه ، أو حتى التاريخ القصير للإنسان على الأرض . إنها دائماً ذاتية ، إلى حد ما ، تعبر عن وجهة نظر رجل واحد ، في محيط ثقافي معين متغير . ولكن ليس لزاماً أن تكون دوماً مجرد أوهام أو نزوات

ذاتية . إن العظماء الفلاسفة يصفون ويفسرون وقيمون العالم ، كما يبدو أمام أنظارهم في حينه . ومبلغ علمنا اليوم أن معظمهم أشار إلى بعض الحقائق الهامة الموضوعية عن الكون والإنسان . ومهمتنا أن نفصل الغث عن الثمين ، والحيوى عن المهجور ، والحقيقة عن الوهم ، في مذاهبهم . وبعض الجهد في هذا السبيل يعتبر إعداداً ضرورياً للتفكير الفلسفى الأصيل . الأمر الذى من شأنه أن يعلم الفيلسوف الناشئ أن يتجنب الإخطاء الأساسية التى وقع فيها أسلافه ، وبخاصة دعوى الحقيقة المطلقة الأبدية . وينبغى عليه أن يتعلم أنه ليس ثمة مذهب فلسفى يمكن أن يعدو طائفة من الاستدلالات من فيض الظواهر . ولكن هذا لا يقلل بحال من شأن الكتابة فيها . ولكنه فى كتابتها يحسن صنعا إذا عمد قدر الطاقة إلى أن تكون شاملة منطقية متأسكة ، عند معالجته للشواهد المتاحة . إن الخطر المائل دائماً ، هو الإغراء بتبسيط الصورة تبسيطاً يجاوز الحد ، تمشياً مع نمط ما سبق تصوره وأحكم تنظيمه . ولقد حذر الفلاسفة الحديثون من هذا تحذيراً كافياً . وجدبر بهم أن يكونوا قادرين على تفاديه . وليس لزماً على أى مذهب فى الفلسفة أن ينسب إلى العالم من القياسية أو الترتيب أو الوحدة أو العقلانية أو القيمة ، أكثر مما هو واضح فيه فعلاً . إن مهمة الفيلسوف أن يثبتنا بقدر ما هنالك منها فحسب ، فى رأيه ، ومن أى نوع أو لون ، وكيف يتوصل إلى هذه النتيجة .

وليس من قبيل الحمق أو التضييل بالضرورة ، محاولة الخروج بمذهب للفلسفة ، أو فلسفة للتاريخ ، حتى فى القرن العشرين . إن انقاف هذا العمل يزداد على الأيام مشقة وصعوبة ، بسبب اتساع المعرفة وسرعة تزايدها . ولكن ليس على المرء أن يرسم صورة إجمالية للعالم الرئيسية ، كما تبدو لناظرى شخص واحد ، فى زمان معين ومكان معين . وما من فيلسوف فعل شيئاً أكثر من ذلك ، رغم ادعاء الكثيرين . إن تجنب ادعاء اليقين والتأكد يجعل المهمة أسير ، من بعض الوجوه ، مما إذا بدا اليقين والتأكد فى حيز الإمكان . إن المذاهب العظمى للفلسفة ، عند أمثال أفلاطون وأرسطو

وأيقور ، والقديس توماس الأكويني ولوك وهيجل تحتل بعض أماكن
النروة في الحضارة الغربية . وليس من المتعذر أن نتبارى معها في المدى الذي
وصلت إليه ، وأن نفوقها في الحقيقة ، ولو أن هذا سوف يتحدى عباقرة
المستقبل . يقيناً سيلقى بعض هؤلاء بدلوهم في الدلاء ، وسوف يتدعون مذاهب
جديدة جديدة بأن تخلف القديعة .

ويمكن أن يقال الكثير من هذا عن الفن وعن النظريات الجمالية للحكم
عليه . وسوف تتطوى إعادة البناء على تقييم الأشكال التقليدية من جديد
بغية اختيار ما هو موجود من عناصر حيوية ثمينة ، ثم صهر هذه مع العناصر
الجديدة في سلسلة واسعة من الأشكال البسيطة والمقدمة . ولا ينبغي أن نخشى
التعقيد أو نقده ، بل نجدد استخدامه عندما تدعو الحالة إليه .

الفصل الثالث

هل تتطور الفنون ؟

بعض إجابات متضاربة .

١ - نظريات القرن التاسع عشر في تاريخ الفنون كجزء من التطور الثقافي

نشر هريبرت سبنسر في ١٨٥٧ بحثاً تحت عنوان «التقدم: قانونه وسببه» (١). وكان هذا بياناً للسلسلة الضخمة من الكتب التي شغلت بقية حياته ، والتي عالج فيها التطور. من مختلف نواحيه - الكونية والعنصرية والعقلية والاجتماعية . وعالج في هذا البحث تاريخ الفنون في شيء من التفصيل ، ليوضح أنه يساير « قانون » التعقيد المتزايد ، الذي أطلق عليه آنذاك « التقدم » ثم أسماه فيما بعد « التطور » . وكان هذا البحث المبكر أول محاولة مسهبة منسقة للتوفيق بين تاريخ الفن وبين نظرية « للتطور » . قائمة على المذهب الطبيعي (٢) . وفي رأى سبنسر أن التعقيد المتزايد كان تغييراً من المتجانس (من جنس واحد أو طبيعة واحدة أو تكوين واحد) إلى المتغاير الخواص ، ومن غير المحدود إلى المحدود ، وقد تضمن هذا طوراً من التفاضل وآخر من التكامل. وقال سبنسر بأن تطور الفنون أوضح هذا الاتجاه ، وبالتالي دلت بالمثل على عملية

(١) «Progress, its Law and Causes» اعيد طبعه في «Essays Scientific, Political and Speculative» (نيويورك ١٨٩٢) مجلد ٨٢١ ..

(٢) بنيت فلسفة التاريخ منذ هيجل على المثالية البتافيزيقية ... وجاء تطبيق النظرية الماركسية ، على الفن في اخريات القرن .

أكبر هي عملية التطور العقلي الاجتماعي . وجملة القول إن سبنسر اعتبر أن هذا التعقيد مؤدى إبقاء الأفراد والجماعات قدر ما هو مفيد ، بطرق أخرى .

وأعقب نظرية سبنسر في تطور الفنون عدد آخر من النظريات ، مثل نظرية تين Taine في فرنسا ، وجروس Grosse في ألمانيا ، وهادون Haddon في إنجلترا . وأيد علماء الأنثروبولوجيا والأركيولوجيا بصفة خاصة المدخل التطوري ، كوسيلة لتوضيح أصول الفنون ومراحلها الأولى . وطبقه الباحثون على كل فن ، بما في ذلك الموسيقى والآداب ، وعلى الطرز المتحضرة والبدائية معاً . وفهم أن التطور الثقافي يشمل نمو الفن والعلوم والتنظيم السياسي والتكنولوجيا ، وغيرها من المهارات والنظم المكتسبة ، واحتفظ لفظ « التطور » بالنسبة لكل من هذه بدالاته الأصلية على تزايد التعقيد أو النمو أو الارتقاء . وفهمت هذه العملية ، كما هو الحال في علم الحياة على أنها عملية مستمرة ، على مدى حقب طويلة من الزمن ، عن طريق التحدر السلالي أو الانتقال من جيل إلى جيل ، لكن مع إدراك أن وسائل هذه الانتقال وأسلوبه كانت متباينة كل التباين ، فهي جسدية ، عن طريق الجلبة الأولى (بروتوبلازما الخلايا الجرثومية الناقلة لوراثة) في حالة التحدر السلالي العضوي ، على حين أنها ثقافية عن طريق المحاكاة والتعليم في حالة تحدر الفنون . وهذه الأفكار مجتمعة — وهي تقوم على التكييف ،، والتعقيد في الارتقاء عبر التحدر الثقافي — هي التي شكلت المعنى الأساسى للفظ « التطور » عند تطبيقه على الفن وغيره من المهارات والنظم المكتسبة الأخرى .

واقترح سبنسر ، بالنسبة للتطور ، نظريتين إضافيتين ، هما أكثر مثاراً للجدل . كما أنهما لم تلقيا قبولاً عاماً حيث لم ير العلماء أنهما تستوعبان المعاني الأساسية « للتطور » . وتذهب النظرية الأولى إلى أن التطور يتوافق مع التقدم بصفة عامة ، من حيث التقييم ، على الرغم من أن لهذين اللفظين دلالات مختلفة . أما النظرية الثانية فتقول بأن التطور « قانون عام من قوانين الطبيعة » . وقد نتقبل التعريف الأساسى الذى أورده سبنسر لهذا المفهوم ، دون نظرياته ،

فما يتعلق بقيمته وشسولية حدوثه ، فقد تراضى التعريف على أنه معنى اللفظ ، دون أن تؤمن قط بأن التطور يحدث بالفعل .

وسرعان ما ظهرت عن « التطور » عدة نظريات متعارضة ، اتسم بعضها بالثنائية ، وقام بعضها على الثنائية^(١) وبعضها على المذهب الحيوى^(٢) وبعضها الآخر على المذهب الطبيعى . وتضمن بعضها الآخر نظريات عن مراحل شاملة فى التاريخ الثقافى ، كما شرح بعضها سبب التطور على أساس التشابه أو التوازى ، وشرحه غيرها على أساس الانتشار . وقال بعض هذه النظريات بالاحتمية ، وقال غيرها باللاحتمية . كما قالت نظريات أخرى بالغائية ، وذهبت بعض النظريات إلى أن العملية آلية (المذهب الآلى فى نظام العالم .) ومن ثم نجد أن المعنى الأساسى قد ضاع أحياناً وسط هذا التيه من مناحى الفكر المتباينة ، وبذلك تحول لفظ التطور إلى نظرية خلافية . واستعمل مع هذا اللفظ ألفاظ أو مصطلحات أخرى ، كادت أن تكون بديلاً لها ، مثل « الدروينية الاجتماعية » ، و « التبيان التاريخى » ، و « نظرية اقتراض النشوء » .

وتفاقت فى السنوات الأخيرة فوضى الألفاظ والمعانى ، جنباً إلى جنب مع الخلاف على أى أنواع التطور موجود حقاً ، وإلى أى مدى .

ولا ريب فى أن تعريف سبنسر « للتطور » ليس مقدساً أو متزلاً . فلكل كاتب الحق فى أن يضع له تعريفاً ، بطريقته الخاصة ، شريطة أن يتوخى فيه الوضوح والتحديد . وليس لتعريف واحد أن يزعم أنه التعريف الصادق الصحيح . فإن اختيار المعانى ينبغى أن يركز على أساس الاستعمال والتناسب الراشحين المقررين . ولكن فكرة « النشوء » أو « التحدر السلالى مع التعقيد

(١) Dualism أى المذهب الثنائى ، الذى يقول بأن الكون خاضع لمبدأين متعارضين : الخير والشر .

(٢) Vitalism مذهب يقول بأن للحياة أصلاً منفصلاً عن المادة وأنها لا تعتمد اعتماداً كلياً على العمليات الفيزيائية الكيميائية .

المتزايد ، مرتبطة « بالتطور » ارتباطاً شديداً في الاستعمال الاصطلاحي ، وفي البيولوجيا ، وفي علوم الثقافة ، إلى درجة أنه لا يجوز تجاهلها من أجل نظرية أخرى ليس لها تفسير أو شرح .

وقد يتيسر في المرحلة الحالية تصفية المناقشة أو توضيحها إلى حد كبير ، إذا نحن اتفقنا على أن السؤال « هل تتطور الفنون ؟ » إنما يعني أول ما يعني « هل تتحدر الفنون تحدرًا ثقافيًا مع اتجاه إلى التعقيد ؟ » . وبالتالي فإن « التطورية » عند تطبيقها على الفن والثقافة عامة — سوف يقصد بها ، أساساً ، أن الفن والثقافة تتحدران حقاً ، وتتعدان فهلاً ، بوجه عام ، أو إلى حد كبير . ولن تتضمن أن التعقيد شامل أو محتوم .

٢ - مهاجمة التطورية في الفن والدفاع عنها

وفي حياة سينسر هبت عاصفة من الحملات تهاجم التطورية في الفن جاءت من مصادر مختلفة — لاهوتية وأدبية وعلمية . حيث بدا للمفكرين المحافظين أن القول بأن شيئاً متحضرًا روحياً مثل الفن ، يمكن أن ينبثق من بدايات حيوانية همجية أو بدائية ، إنما هو قول مشين مناف للعقل بصفة خاصة . وطوال القرن التاسع عشر أحرزت التطورية الثقافية نجاحاً مضطرباً في الدوائر العلمية ولكنها لم تحقق ذلك إلى أية درجة كبيرة في علم الجمال . فإن هذا الفرع من الفلسفة ، رغم أنه متعلق من الناحية التقليدية بالفن ، قد سيطرت عليه المثالية الألمانية طوال الشطر الأكبر من هذا القرن . فإن نظرية هيجل المثالية في تاريخ الفن ، رغم ما فيها من بعض سمات تطورية ، تختلف اختلافاً كبيراً عن التطورية الطبيعية التي نادى بها سينسر ، وداروين ، وسمبر Semper ومورجان ، وتيلور Tylor . ولم يساير معظم علماء الجماليات الطبيعيين في اعتبار أن الفنون والحياة الروحية إنما هي في الأصل مادية ، خاضعة للقوانين والعمليات المادية .

ولا يزال أثر كانت Kant في علم الجمال قوياً . فقد شاع عادة مفهوماً مثالياً أو روحانياً في الفن . وكان علماء الجماليات البريطانيون في القرن الثامن عشر ، قد خطوا في مؤلفات أديسون وهيوم وبيرك وهوجارت وغيرهم ، خطوة أولى مبشرة ، نحو نظرية الفن تقوم على المذهب الطبيعي ، بما في ذلك جوانبه النفسانية والاجتماعية . ولكن هذا المخل الذي ازدهر من جديد وتدعم منذ ذاك الوقت ، طغى عليه بصفة مؤقتة ، أثر كانت وشلر Schiller وغيرهما من فلاسفة « الاستشراعية » في أوائل القرن التاسع عشر . ومال كانت نفسه نحو التطورية في أخريات أيامه ، وبخاصة في كتابه في « الأنثروبولوجيا » ، ولكن آراءه في الفن كانت سابقة على التطورية بشكل واضح . ولقد ردها معارضة المذهب الطبيعي في علم الجمال وفي كتابة تاريخ الفن ، حتى وقتنا هذا .. فقد أعلن كانت أن المهارة أو الموهبة في الفن « لا يمكن أن تنقل . ولكن الأمر يقتضي أن تمنحها الطبيعة مباشرة إلى كل فرد ، وأن تنقضي بانقضائه ، في انتظار أن تجود بها الطبيعة مرة أخرى على فرد آخر ، بنفس الطريقة . » (١) وفي رأى كانت أن شروط الفن وأساليبه هي فقط التي يمكن تعليمها ، ولكن هذه ، على حد قوله ، ليست مطلقاً العناصر الأساسية فيه . وهناك في هذه الفكرة جانب من الصدق قد يذكره العالم الحديث على أنه استعداد فطري ناتج عن الوراثة العضوية . وعلى هذا الأساس قد يأمل في تفسير الحقيقة الواضحة ، وهي أن العبقرية الفنية لا يمكن أن ترجع كلية إلى الأحوال الاجتماعية ، أو أن تصطنع طوع الإرادة أى منهج من مناهج التعليم . ولكن هذا الجانب من الصدق بالغ فيه أوائل الذين يؤمنون بوجود قوة خارقة للطبيعة (الحوارق) ، حتى جعلوه نظرية صوفية أو باطنية ، تقول بأن كل ما هو أساسى للفن شيء لا يمكن تلقينه أو تجسيده ، وأن كل خطوة في تاريخ الفن إنما هي إبداع أو خلق خاص ، وإلهام سماوى مستقل ، ومفاجأة مذهلة . ومن ثم قيل بأن تعاقب الخطوات في الفن ليس

(١) « Critique of Judgment » ص ١٧٠ (ترجمة Meredith) .

نشوءاً أو ارتقاء متصلاً ، وأنه لا يتأثر ، في الأساسيات ، بالأحداث الخارجية أو الأحوال الاجتماعية .

وأبدى بعض الرومانتيكيين عطفاً على فكرة التطور على أنه تطلع غامض شامل إلى النمو والتقدم ، ولكن كان من الطريف أيضاً ، التفكير في الفن والفنان ، على أنهما إلهام رباني ، وأنهما يسموان فوق أى صراع دنيوى من أجل الحاجيات المادية . وكانت ثمة مقاومة كبيرة من جانب الفنانين ، وخاصة في الأدب ، عند إدراج الفن في العملية العامة للتطور . وبدأ لكثير من الرومانتيكيين الأوائل الذين قاوموا العقلانية المتطرفة في عصر الاستنارة ، أن العلم يتخذ من الجمال موقفاً يتسم بالفتور والقمع والعداء ، وأن العلم والفن على طرفي نقيض . كما أنهم كذلك أكدوا دور العبقرية الفردية في الفن . فقال تيوفيل جوتييه . « إن العلم يختلف عن الفن ، في أن الفن يبدأ من جديد مع كل فنان ... فليس ثمة تقدم في الفن » . وجدير بالذكر أن الدوس هكسلي - في القرن العشرين - وهو أحد أفراد أسرة مشهورة من التطوريين ، ولكنه يميل نحو الفوطيوعية الصوفية - فبرى « أن كل فنان يبدأ من البداية ، على حين أن رجل العلم ، من ناحية أخرى ، يبدأ حيث انتهى سلفه » .

ولا تنكر هذه الحجج كل تقدم أو تطور ثقافي ، إلا فيما يتعلق بالفن . فلإنها تسلم بأن العلم يتطور ويتقدم ، ولكنه يختلف ، اختلافاً جوهرياً عن الفن . وطبقاً لهذا الرأي ، يسير الفن في مساراته الخاصة به ، فهو خارج عن نطاق عملية التطور .

إن تلك الحجة التي كثر ترديدها ضد التطور في الفن ، على أساس الاختلاف الجوهري بين الفن والعلم - عبر عنها جون كيرد Caird في ١٨٨٧ تعبيراً فكتورياً أصيلاً . ففي بحثه عن « التقدمية في الفن » يشير كيرد ، في بيان ساحر ، إلى المواهب الفنية التي تجل عن الوصف ، والتي لا يمكن أن تنتقل من السلف إلى الخلف . وهو يسلم في شيء من التردد بأن الفن قد يتقدم ،

ولكن بطريقة تختلف تمام الاختلاف عن طريقة تقدم العلم . « ويعتمد بلوغ الشأو في الفن ، أكثر كثيراً منه في العلم ، على قدرة الفرد وعبقريته » . فإن الملاحظة والمعرفة وجمع الحقائق « تنطوي جميعاً على مبدأ للنشوء تستطيع الأجيال المتعاقبة بفضلها أن تمتص وتستغل فكر الماضي » ، على حين « أن منجزات المصورين والمثاليين والشعراء السالفين لا تورث لخلفائهم كما تورث منجزات العلم . فهنا يعتمد ما يصنعه المرء - إلى حد قليل نسبياً - على ما صنعه الناس قبله ، ولكنه يعتمد أساساً ، على نوعية ذهنه وحدته » ، وقد تزداد إضافات البراعة الفنية وتقليدها ، ولكن « كمال العمل الفني يكمن فيما هو أعمق من مجرد التعبير ، في الملكة الخلاقة أى موهبة العبقرية التي تجل عن الوصف ، كما يكمن في الفراسة البدئية التي تنفذ إلى حياة الطبيعة والإنسان ، وتلك الحساسية العجيبة لكل ما هو نبيل ورقيق وجميل ، مما يمس منا شغاف القلوب ويهزنا ، في أعمال عباقرة الفن والغناء . وهذا عنصر لا يتيسر نقله أو توريثه إلى فرد آخر ، فهو غير مقيد بأية تقليد وأى تعليم ، بل إنه ينزل بمثابة وجى أو إلهام على نفوس متتقة ، يهبط إليها عذباً رطباً من ينبوع الخارجى للضوء ، ولا يمكن أن يكون بلوغه أيسر منالاً لأهل اليوم ، مما كان عليه لأولئك الذين عاشوا في أقدم العصور » . الواقع أن « الكماليات أو الأمور الثانوية الخارجية في الفن » : لوازم الرواية المسرحية وطرائق النظم ، هى التى تراكم وتنجمع (عبر العصور) ، ولكن هذا لا يعتبر مؤشراً على التقدم الحقيقى فى الفن . إن « روح الفن » قد تتألق فى أبعد الأشكال عن الكمال ، فى « قوة تجل عن الوصف ، وسطوع يبرى على الفور بالضوء المستعار من الثقافة المجهدة » ، كما هو الحال فى « بعض رسوم ساذجة تخطها براعة العبقرية ، وفى نغمة أو اثنتين تعزفهما على القيثارة أنامل برينة كل البراءة من الثقافة المصطنعة . » ومن ثم فإن « روائع الفن » - على النقيض من أعمال كثير من أساطين العلم - لا تصبح لقط ، عتيقة أو مهجورة ، بمرور الزمن . إن لها من صفة الدوام مالا يتيسر للعلم . وقد قيل إن تقدم العلم ، بتبديده

أضاليل الخيال الساذج ، قد يضر بالتفوق الفني . وعلى حد قول ماكولى :
« كلما تقدمت المدنية ، يكاد الشعر ينحط بالضرورة » . ولكن كيرد يرى
أن فى هذا القول مغالطة ، لأن الفن الصادق لا ينتج أثره عن طريق الخداع ،
ولا يمكن أن يؤذيه العلم بحال . فإن الفن والعلم ، والفلسفة والدين ، إنما
تكشف لنا عن حقيقة خفية ، ولكن بطرائق مختلفة .

وهكذا نلمس فى ذهن عالم مسيحى متحرر من العصر الفيكتورى ، محاولة
جادة للتوفيق بين نظرية الطبيعيين الجديدة عن الفن وتقدميته ، وبين النظرية
الدينية القديمة إلى قيمه الروحية أساساً . وعلى الرغم من أن المسألة الرئيسية هنا
تقييمية صيغت فى عبارات التقدم والاضمحلال فإنها تثير أيضاً مسائل تطورية
فى وصفها الفن الرفيع بأنه غير قابل للنمو عن طريق التجميع وغير قابل
لأن يصبح بالياً مهجوراً ، وأنه مختلف اختلافاً جوهرياً عن العلم فى عملياته
وطرائقه العقلية . ولو أن هذا المفهوم للفن ، لقي قبولا ، أوقف حائلا منيعاً
دون الاعتقاد بتطوره . ومن ثم يبقو الفن ، كما أراده أفلاطون ، وبلوتينوس
ودانتى وبليك ، وغيرهم من الصوفيين ثمرة ابداع خاص ، وخلق فريد ،
يأتى به الوحي أو الالهام السماوى مجدداً فى كل عصر ، فى كل فنان ، وفى كل
عمل من أعمال العبقرية ، ولا يدين بأى فضل يذكر لنمو الحضارة ، اللهم إلا فى
الأشياء الثانوية الخارجية فحسب .

فأنت ترى أن نظرية « الابداع الخاص » التى نبذت فى البيولوجيا
وفى التاريخ الاجتماعى ، جاهدت لتحفظ بحصن منيع أخير فى تاريخ الفنون
ضد الشواهد المتزايدة على الطبيعة التجمعية لهذا التاريخ .

إن كثيراً من الفنانين وعجبي الفنون يهتمون فكرة التطور فى الفن ، لأنها
تمنح إلى الاقلال من دور الفرد المبدع ، وإلى تصويره على أنه حدث عارض
فى المجرى العارم للتاريخ الثقافى . وبدلاً من أن تعتبر عمله أصيلاً خلاقاً غاية
الأصالة والخلق ، فإنها تؤكد دينه للفن الماضى ، واستجابته للقوى الاجتماعية

والأيديولوجية السائدة . وإنهم ليؤثرون الفكرة الأفلاطونية الرومانتيكية ،
التي تذهب إلى أن الفنان الحقيقي ملهم من السماء إلهاماً مباشراً ، فيبدع أشكالاً
جميلة من أعماق نفسه ، أو من اتصاله الوثيق بالطبيعة وحدها ، وأن أية روائع
ثمينة ينتجها كل فنان لتبدو أمام ناظريه مختلفة كل الاختلاف عن أى شىء
صنع من قبل . ويميل جمهور الناس إلى التعاطف مع وجهة النظر هذه ،
ويمقت الكثيرون لإقحام الأفكار العلمية غير الشخصية على مجالات العاطفة
الشخصية والجمال . ويجنح أمثال هؤلاء إلى النفور ، لا من نظرية التطور
في الفن فحسب ، بل من كل الآراء والطرائق العلمية في علم الجمال . وكما
يقول ج . ا . سيموندز J.A. Symonds : « إن اعتزازنا واحساسنا
باستقلال الإنسان ليمرّدان على الإيمان بأن العباقرة يمثلون لحركة ما بالقدر
الذى يتحكمون به فيها ، بل أكثر مما يخلقونها . على أن هذه هي النتيجة
التي تؤدى بنا إليها الحقائق التي فسرت بوسائل تاريخية وعلمية ... » ويضيف
سيموندز قوله : « ولكن فيدياس وشكسبير ليسا أقل شأنًا مما كانا ، لأننا ندرك
أنهما ضروريان في سلسلة (من أضرابهما) . وإننا لنجد من خلال الدراسات
التاريخية « أن الجنس الذى ينبثق منه الفرد ، والذى أصبح هذا الفرد لسان
صدق له ومحدثاً عنه ، ليبنى عظمة وعزة ومجداً » .

وثمة أسلوب للتعبير عن النظرة المعادية للعلم بالنسبة للفن ، ذلك هو الالحاح
على أن كل عمل فنى إنما هو عمل « فريد » . ولقد روج كروتشى ، بصفة
خاصة ، هذه الفكرة . وقال أوسكار ويلد إن كل عمل من أعمال الفن إنما هو
في جوهره حلس خاص لا يتجزأ . « فالعمل الفنى نتيجة فريدة لمزاج فريد ،
وينبع جمال هذا العمل من حقيقة أن مبدعه يصدر بنفسه عن نفسه » .
وكتب بيتر فنجنستن ، في زمن أحدث : « ليس ثمة عمل من أعمال الفن ،
أو العمارة ، أو التصوير ، أو النحت ، يمكن أن يكون مرتبطاً بعمل سابق
بطريق التناسل ، كما أن الطرز الحديثة لا تشكل مع الطرز القديمة نهجاً واحداً
كبيراً ، وكل عمل فنى فذ « أنجز » على نسق فريد ولم « ينم » بالمعنى الذى

ذهبت إليه نظرية التطور . وهو بهذا يعارض ما ذكره دارون عن التطور العضوى من « أن كل أشكال الحياة تؤلف معاً نهجاً واحداً كبيراً ، لأنها كلها متصلة بعضها ببعض بطريق التناسل » . وهو يقول « إن تاريخ النقط لا يبين لنا تطوراً ولا انحطاطاً ولا انكماشاً ... وفى مجال الفن يأخذ التغيير مكان التطور ... » ويوافق هربرت ريد على أن « الفن لا يتطور ، بأى معنى دقيق لهذه الكلمة » .

ترى هل كل عمل فى « فريد » ؟ هناك أيضاً جانب من الصدق فى هذه الفكرة ، مما جعلها تبدو مقبولة . فإن كل عمل فى فريد ، وكل فنان فريد ، من بعض الوجوه . والقول نفسه ينطبق على كل كائن بشرى ، مع كل ورقة نبات ، وكل قطعة من الثلج المتبلور . ولكن أياً منها ليس « فريداً » تماماً ، بل إن كلا منها يشبه غيره من بعض الوجوه . وهناك فى كل عمل فى سمات كثيرة مشتركة بينه وبين سائر الأعمال ، لا من حيث المادة والأسلوب فحسب ، ولكن من حيث الشكل والطراز ، والأفكار والمشاعر التى يعبر عنها ، ووسائل اجتذاب المشاهدين . وقد يكون بعض الفنانين فى أعمالهم خارقين أو غير عاديين أكثر من غيرهم ، ولكن الفارق فى الدرجة فحسب . ويحب بعض الكتاب توكيد وجوه الخلاف ، ويعتقدون أنه أكثر أهمية ، على حين يميل آخرون إلى توكيد وجوه الشبه . ويجدر التبصر فى كلا الرأيين فى ضوء نظرية عادلة مترنة للفن .

وكثيراً ما جرى التوكيد على المعالم « الفريدة » أو المميزة فى الفن ، أكثر منه على وجوه الشبه . ويصدق هذا بصفة خاصة على الثقافة الغربية الحديثة ، حيث يكون للأصالة القدرح الملقى . فلما نترع إلى الاعجاب بالفنان الأصيل ، والخط من قدر الفنان المقلد ، حتى ولو أننا لا نتفق دائماً على أيهما الأصيل وأيهما المقلد ، ونلتزم التؤدة والتأنى عادة فى تقبل العبقرية الأصيلية . ولكننا نمتدح الأصالة فى الفن على أنها اسهام فى التقدم . ولتقدير هذه الأصالة وتقييمها نبحث عن المعالم المميزة ، ونبرزها فى كتابة النقد والتاريخ . أما وجوه الشبه

فإننا نأخذها قضية مسلماً بها ، وليس من اللائق ذكرها في حالة فنان على قيد الحياة ، لأن ذلك يتنافى مع أصول المحاملة .

وعلاوة على ذلك فإن متطلبات الخبرة الفنية ، وبخاصة في الفنون البصرية ، تقتضى الانتباه الشديد إلى وجوه الخلاف البسيطة ، بل الفروق الدقيقة التي تميز عملاً عبقرياً رائعاً لأحد مشاهير الأساتذة ، عن نسخة منه ، أو عن عمل ، أو عن أصل مجدد تجديد كبيراً . وقد تتوقف مكانة المرء وانفاق الأموال الطائلة ، على قدرته عن التمييز الدقيق بين عماين يكاد يبدو الواحد منهما مثل الآخر ، بل إن الخبراء أنفسهم خدعوا ، ومن ثم فنحن في حاجة إلى كل موارد العلم لحماية المشتري من المزيفين المهرة .

وتميل الفلسفة والعلم ، في بحثهما عن الحقائق العامة ، إلى التوكيد بشكل أكثر على نواحي التشابه والاستمرار . وهذا يصدق في الأنثروبولوجيا ، وهو علم يكشف الشيء الكثير عن التطور الثقافي وعن الفن البدائي ، في عصر ما قبل التاريخ ، وفي العصر الحديث . وإن كثيراً مما صنعه الإنسان ويلدسه هذا العلم ليس فذاً في حد ذاته ، وإن كان بعضه كذلك ، مثل أفضل رسوم الكهوف في عصر الجليد . وكثير مما صنعه الإنسان عبارة عن إنتاج عادي يدوي ، مثل آلاف الآلات الحجرية التي يصنفها علماء الأنثروبولوجيا إلى أنماط وتعاقيات زمنية . ولكن من الأمور الهامة كذلك لرجل العلم ، أن يلحظ الخصائص المميزة ، ويميز الأصلي من الزائف .

وفي ١٩٢٧ انتهى ماكس دسوار Dessoir — وهو من مشاهير علماء الجمال في أوائل القرن العشرين — انتهى بحق إلى أنه « ليس ثمة تضارب أساسي » بين وجهات النظر العلمية والتاريخية المتعلقة بالفن ، وحذر في نفس الوقت من إغفال الطابع المميز في العمل الفني نتيجة الانتصار على توكيد علاقة هذا العمل بالوعي الاجتماعي العام السائد في أية حقبة . فقد أحس بأن هذا الخطأ قد وقع فيه ، إلى حد ما ، بيركهارت ، وجوزيف نادلر ، وجورج

دهيو وغيرهم . ويقول دسوار بأنه يجدر بالمؤرخ ألا يغفل كل ما هو فريد في الفن والفنانين ، أو يغيب عنه المنطق الباطن الذي تستطيع بواسطته أشكال الفن « أن تسمو بنفسها عن عملية التاريخ العامة ، التي تظل غير منطقية إلى حد بعيد . » .

وينبغي أن نتفق مع دسوار على أن البحث في الفن يجب أن يعنى بالحوافز الفريدة والعامة ، والفردية والاجتماعية ، كما يجب أن يبذل الجهد في الجمع بين المداخل التاريخية الصرفة وبين المداخل العلمية والفلسفية ، لأنها كلها لازمة للوصول إلى تفسير كامل عادل . وهذا لا يعنى بالضرورة أن يحتفظ كل كتاب أو مقال عن الفن ، بتوازن دقيق بينها جميعاً ، فأن شيئاً من التخصص في هذا المجال ، كما هو الحال في المجالات الأخرى — يكون مفيداً مشروعاً . والحق أن الفلسفة والعلم والعمليات الكبرى في التغيير الفني قد أهملت ، على طول الخط ، في السنوات الأخيرة ، إلى حد أنها باتت تحتاج إلى مزيد من الاهتمام والعناية ، من أجل استعادة التوازن . وكخطوة في هذا السبيل ، فإن الكتاب الذي بين أيدينا سيؤكد بلاريب ، على الدراسة النظرية للعمليات الثقافية التي جرت على نطاق واسع .

ويصر بعض أجلاء علماء الأنثروبولوجيا الذين يقبلون الفرضية العامة للتطور الثقافي ، يصرون على القول بأن الفن استثناء ، من بعض الوجوه ، . واتفق ا. ل. كروبر مع غير التطوريين (معارضى نظرية التطور) في هذه النقطة على الأقل ، تلك هي أن الفن ليس تراكمياً مثل العلم . قال كروبر : « إنه لزام على كل فن ، أو على كل فلسفة أو دين ، فيما يتعلق بهذه المسألة ، أن يبدأ من جديد تماماً . على حين أن كل فترة من الفترات المتقطعة للكشوف في العلم ، يمكن أن تبدأ ، وهي فعلاً تبدأ عموماً ، من نفس النقطة التي وقفت عندها الفترة السابقة لها . » (١)

(1) A.L. Kroeber في «الأنثروبولوجيا» (نيويورك ١٩٤٨) ، ص ٢٠٢ .

وتلك حجة قوية ضد التطورية فى الفن ، ويجدر بالتطورين أن يحاولوا مواجهتها تفصيلا . وينبذ كثير من الكتاب فكرة التناقض الحاد بين الفن والعلم ، ويقولون بأن هناك أشياء كثيرة مشتركة بينهما .

ولسوف نرى ، على عكس فكرة التناقض الحاد هذه ، أن الفن تراكمى بعض الشيء ، حتى فى أسباسباته : المحتوى ، الشكل ، المعنى ، والأسلوب — ولو أنه فى هذا كله أقل من العلم . فإن كثيرا من أعمال الفن التى اعتبرت رائعة فى وقتها ، « تضع روعتها وتبلى جلتها » ، بالفعل فيما بعد ، من حيث اهتمام الجمهور بها . وليس حتما على كل فنان أن يبدأ « من أول نقطة تماما » . إن بعضهم يحاول أن يفعل هذا ، على حين يبنى آخرون ، بمحض اختيارهم ، على الفن والتقاليد الغابرة السابقة ، مع ادماج نخبة مستقاة من تصور الماضى ومعانيه ومواقفه وتعبيراته العاطفية . والحق أن أى فنان لا يستطيع « أن يقطع الصلة بالماضى » . كلية ، مهما بذل من جهود فى هذا السبيل . فإنه إذا نبذ جانباً من التقاليد العظيمة فى الثقافة البشرية ، لابد بالضرورة أن يتقبل جانباً آخر . وليس ثمة فنان يبنى ابتداء من أول لبنة ، وكل ما فى مقدوره هو أن يتخير ويحذف ، ويطور ويضيف ، ويرتب من جديد فى شىء من الأصالة ، لاكل الأصالة . وحتى فى قوله « لست أدرى ما هو ، Je ne sais quoi » وهو القول الذى يشكل « جوهر » كل عبقرى وكل معالم الأصالة فى أساوبه ، فإنه يتضمن أصدا من الماضى ، وأفضال المجتمع . وليس فى هذا ما يحجل منه الفنان ، وإنه لغرور ساذج أن ينكر الفنانون هذا الأثر ، كما يفعل الكثيرون . ومهما يكن عنصر الابداع صغيراً فى عمل كل فنان ، إذا قورن بما استقاه من ثقافة ، فإنه يظل ذا أهمية عظيمة فى برنامج الأعمال .

ومن الخطأ القول — كما قال بعض علماء الاجتماع الحديثين — بأن نظرية التطور الثقافى لم تزد على أنها أستعارت مفهوما من البيولوجيا ، فى محاولتها أن تبرر أن التاريخ الثقافى كان مناظرا للتطور العضوى . وقد يكون صحيحا ، بنفس القدر من الصحة ، أن نقول بأن الاستعارة كانت

من الجانب الآخر ، أى أن علماء البيولوجيا طبقوا المفاهيم الاجتماعية على الظواهر العضوية . فان كتاب مالتس عن «السكان» هو الذى أوحى - الى حد ما ، لدارون بمفهوم «الاختيار الطبيعى» . وطبق كثيرون قبله مفهوم التقدم الاجتماعى على النمو العضوى . وان الخطر الرئيسى فى رسم هذه الأقيسة ليكمن فى النزوع الى المبالغة فيها ، وتجاهل الفروق الهامة . ومع ذلك فان المقارنة ليست بعيدة الاحتمال . فالإنسان حيوان ، ولوأنه حيوان استثنائى من وجوه كثيرة ، وأصله جزء متكامل لا يتجزأ من التطور العضوى ، وإن سلوكه الراهن ، حتى فى أرقى مجالات الثقافة ، ليتكيف تكيفاً قوياً بكيانه العضوى واستعداداته . بيد أنه لا يزال هناك مدخل مفيد ، وإن لم يكن الوحيد ، وهو أن نسأل : إلى أى حد يصدق هذا القياس ، ومن أى الوجوه يختلف الآن سلوك الإنسان وتاريخه عن سلوك الحيوان وتاريخه . وفى السنوات الأخيرة كان ثمة ما يشير إلى عودة النظرية الاجتماعية والتاريخية إلى استخدام الأقيسة البيولوجية بمثابة فروض موحية .

٣ - الأبحاث الحديثة فى التطورية ، فى الأنثروبولوجيا ، وفى تاريخ الفن

يقول دافيد بلدى (١) « ليس ثمة شك فى أنه كان هناك تطور ثقافى من الحالة البدائية إلى المدنية الحديثة » . ويوضح عالم الآثار البريطانى جوردون تشايلد بعض التحديدات للتناظر بين التطور الثقافى والعضوى ، ولكنه يضيف « ولكن هذا لا يعنى انكار التطور الثقافى ، والحق أنه يمكن ، مع تعديلات معينة ، نقل صيغة داروين فى التنوع ، والوراثة ، والتكيف ، والاختيار ، من التطور العضوى إلى التطور الثقافى ، بل إنها تكون فى هذا المجال الأخير أكثر جلاء ووضوحاً منها فى المجال العضوى » (٢) . ويتقبل الأنثروبولوجى

(١) Bidney فى «الأنثروبولوجيا النظرية» - نيويورك ١٩٥٣ ، ص ٢٨٢ .

(٢) V.G. Childe فى «التطور الاجتماعى» - نيويورك ١٩٥١ ، ص ١٧٥ .

الأمريكي هوبل E.A. Hoebel صيغة سبينسر ، ويقول بأن التطور الثقافي هو « العبور من البساطة إلى التعقيد ، ومن التجانس إلى التباين في الخواص والعناصر ، وهو ، ما يمكن استنتاج أنه حدث ، ولا يزال يحدث ، بين الناس في دنيا الحياة الاجتماعية ، عن طريق الملاحظة التجريبية الحية ، وعن طريق الآثار المادية والمدونات التي خلفتها المجتمعات التي انقضت (١) .

ولكننا نعود فنسأل : هل الفن جزء من هذا التطور الثقافي ؟ إن كثيراً من علماء الأنثروبولوجيا لا يورطون أنفسهم في هذا الموضوع . أما كم وبر الذي أولى الفنون المتحضرة عناية أكثر مما فعل معظم زملائه ، فإنه قرر أن ثقافات الفن وأساليبه جميعها ، مثل الأجناس العضوية « قد تطورت عن طريق الاستجابات لبيئاتها الماضية الكلية والمتقلبة ، بالإضافة إلى التغيرات الباطنة » .

وعلى حين يوضح رينيه ولك René Wellek أخطاء التطورين السابقين في تاريخ الأدب ، نراه يؤكد أن « الأدب قد تغير وتطور ، وأن هناك تطوراً في فن التصوير متميزاً تماماً عن تاريخ المصورين أو التقدير المتوالي للصور الفنية . إننا حين نشهد حفلاً موسيقياً ونستمع مثلاً إلى مجموعة من الصونات مرتبة ترتيباً زمنياً ، ففي وسعنا أن ندرك تطوراً أساسياً منهجياً ... ثم يقول « إن مفهوم التطور المقتبس من التاريخ العرقي أو التطور النوعي يبدو أقرب إلى الحقائق الواقعية في العملية الأدبية » من التطورية المتعلقة بنشأة الكائن الفردي عند برونتييه Brunetiere ، ويتهى ولك إلى أن مشكلة التطور تقودنا إلى صميم نظرية التاريخ الأدبي » (٢) . أما أرنولد

(١) « Man in the Primitive World » نيويورك ١٩٥٨ ، ص ٦١٥ و ٦٤٨ .
ويقول أن هذا يشمل عمليات التباين الثقافي التي وصلت المجتمعات البشرية عن طريقها إلى أنماط من السلوك أكثر تعقيداً .

(٢) Development, in « Dictionary of World Literature » نيويورك ١٩٤٣

هوسر وهو ممن كتبوا فى تاريخ الفن من زاوية علم الاجتماع - فيشير إلى أنه « ليس ثمة شئ يتطور بصورة أخاذة ، مثل الفن . » (١)

ونجد من جهة أخرى ، أن ا. ه. جومبريخ وتناوله لتاريخ الفن قائم على أسس نفسانية أكثر منه على أسس اجتماعية ، على عكس ما فعل هوسر - يعلن فى ألفاظ جارفة « أن التطورية ميتة » . ولكن ما الذى يفهمه من التطورية ؟ إنها تعنى عنده النظرية القائلة بأن البدائيين لم يستطيعوا أن يأتوا بفن أفضل ، لسبب واحد ، هو « أنهم ، كالأطفال ، كانت تنقصهم المهارة ، أو أنهم لم يريدوا عمل شئ آخر ، لأنهم ظلوا يحتفظون بعقلية الأطفال » (٢). وهو يضيف بحق « أن كلتا التيجتين زائفة زيفاً واضحاً . » بل إنهما ليستا قط أساسيتين للتطورية بصفة عامة ، وقد نبذهما التطوريون الحديثون منذ أمد بعيد ، إنهما وجهات نظر خاطئة اعتنقها نفر قليل من كتاب القرن التاسع عشر مثل الفرد هادون (٣) ، حين كانت طبيعة الفن القبلى وقيمته الجمالية مجهولة .

كذلك يتوهم جومبريخ أن فى التطورية نزعة خطيرة نحو « الإرادة الاستبدادية » ، وهو يوضحها باقتباسات من هانز سدلماير Hans Sedlmayer فى ١٩٢٧ . (٤) وهو يرى أنها تعنى « التبيان التاريخى عند سينجلر » عن طريق ما ترويه من مصطلحات جمعية مثل « الجنس البشرى ، الأجناس ، العصور » .

(١) The Philosophy of Art History لندن ١٩٥٨ ص ١٥٠

(٢) Art and Illusion نيويورك ١٩٦٠ ص ١٠٨

(٣) Evolution in Art لندن ١٨٦٥ - انظر جولدوتير ، Primitivism in

Modern Painting نيويورك ١٩٢٨ ، الفصل الاول لوحة ٢ (تقييم فن الشعوب البدائية) .

(٤) المصدر السابق ص ٢٠ . وليس هو اول من وجه الاتهام . وفيما يتعلق بالابحاث الحديثة ومالها وماعليها انظر «نظريات التاريخ» . الذى نشره باتريك جاردنر (جلنكو ، ٣ ، ١٩٥٩) ، مع اقتباسات من كارل . ر . بوبر ؛ وأشميا برلين ؛ وغيرهما ؛ ثم كتاب بوبر «المجتمع المفتوح واعدائه» لندن ١٩٤٥ . و «فقر التبيان التاريخى» Poverty of Historicism لندن ١٩٥٧ . (وتناول معظم البحث التطورية الثقافية والتبيان التاريخى بصفة عامة ، دون تطبيقها على الفن) .

ولكن هذا يتوقف كلية على . كيف تستخدم هذه المصطلحات وكيف تفسر ، وعلى أية فلسفة سياسية اجتماعية يقوم اقترانها بها ، وهى ليست تلميحات ضرورية للتطور الثقافية بصفة عامة ، وهى ليست مقبولة لدى كل التطورين ، أو قل كلهم تقريباً . ومن المحقق أن ماركس وانجزلولين آمنوا بالتطور الثقافى ، كما آمنوا بالنظرية الذرية فى المادة ، ونظرية كوبرنيكس عن المجموعة الشمسية ، ولكن هذا لا يجعله - أى التطور الثقافى - زائفاً أو شيوعياً خالصاً . فإن هربرت سبنسر وجون ديوى ، وهما متحرران ومؤمنان بالفردية إلى أقصى حد ، آمنأ كذلك بالتطور الثقافى . فليس فى التطورية فى حد ذاتها ، ما يورط المرء فى الشيوعية أو الفاشية أو اللبرالية أو أية سياسة اجتماعية معينة أخرى . إن الاعتقاد فى أن « المسميات الجامعة أو الشاملة » مثل « الجنس البشرى » ، وروح العصر « توجد بمعزل عن الأفراد ، هو اعتقاد مستقى من المثالية الأفلاطونية ، يرفضه كل التطورين وفلاسفة التاريخ ، الذين يؤسسون نظرتهم إلى العالم على التجريبية والمذهب الطبيعى . إن هيجل ضم هذا الاعتقاد إلى نمطا قديماً من التطورية الثقافية ، واستمرت التعاليم الهيجلية حتى يومنا هذا وأثرت تأثيراً عميقاً فى الكتاب من أمثال ولفلين وفوسيلون وسوروكين . ولقد أخرجت طرازاً من التطورية الثقافية أو التبيان التاريخى يختلف اختلافاً يبنأ عن طراز سبنسر ودارون ، فى نزوعه نحو حتمية متأصلة راسخة ، تركز على المذهب الحيوى أو مذهب الروحية الميتافيزيقية . وكثيراً ما يخلط مؤرخو الفن وفلاسفة التاريخ الذين وقعوا تحت تأثير الفكر الألماني ، بينه وبين التطورية بصفة عامة ، ويكتبون وكأن مفهوم التطور القائم على العلوم الطبيعية التجريبية ، ليس له وجود .

إن نفس الربط الذى لا مبرر له ، بين التطورية والدكتاتورية ، قد أورده جيمس أكرمان فى مقاله « تاريخ الفن ومشاكل النقد . » (١) فإن الشيوعية

(١) The Visual Arts Today نشره G. Kepes (طبعة خاصة عن ديدالوس -

والفاشية والليبرالية وكثيراً غيرها من المبادئ وبرامج العمل ، استقت نقطة بدايتها من التطورية في أواسط القرن التاسع عشر ، لأنها كانت الفكرة الثورية الرئيسية في الفكر الغربي في تلك الحقبة : وهى فكرة أثارت سلسلة أخرى من الأفكار ، في اتجاهات عديدة مختلفة . والواقع أن مسألة أن الفن يتطور ، هى قضية حقيقية تاريخية ، لا نحدد على أساس ارتضائنا أو عدم ارتضائنا للنتائج الأدبية والسياسية لهذا الاعتقاد .

لقد ساعدت التطورية فعلاً على تبديد تلك الخرافة اللطيفة ، خرافة المترلة الرئيسية للإنسان وأهميته في الكون ، التى حاك خيوطها علم الكونيات (Cosmology) . الخارق (أى الذى يؤمن بوجود قوة خارقة للطبيعة) . ولكن الانقلاب الذى أحدثه كوبرنيكس ، والكشف عن العدر السحيق للكون والحياة ، كانا قد شرعا في تبديد هذه الخرافة قبل ذلك بزمان طويل . وكان الفنانون والفلاسفة الرومانتيكيون قد أحيوا الخرافة اللطيفة الأخرى ، عن الدور الأسمى الذى قام به الفنانون الأفراد في التوفيق بين عالم المادة وعالم الروح . والحق أن أى فرد من البشر يبدو صغيراً ضعيفاً قصير العدر بالنسبة للتيار العارم للتطور العضوى والاجتماعى . ولقد أبرزت العلوم الاجتماعية وعلم النفس ، إلى أى مدى بعيد يتشكل أى فنان فرد بأصوله الوراثية والثقافية . وتلك اتجاهات عامة في الفكر العلمى في القرون الأخيرة ، وليست خاصة بالتطور .

ولم نحاول التطورية ولا العلم بصفة عامة ، إثبات حتمية تامة في التاريخ . على أن العلم والملاحظة العامة تجعلنا نقر ببعض الحتمية في التاريخ ، حتمية أكثر مما كان مفروضاً ، ولكنها ليست بالضرورة جبرية صارمة . ولا تذهب نظرية التطور إلى أحد الطرفين أو النقيضين : فمن المحقق ، انها لا تذهب إلى حد الاعتقاد بأن الاختيار الفردى مجرد خداع ، وأن الفرد دمية سلبية تتأثر ولا تؤثر . فارادته ، رغم أنها من أثر سبب ، فإنها عامل سبب في الأحداث . وإننا إذ نتحاشى نقيضاً أو طرفاً ، لن ننساق إلى النقيض

أو الطرف الآخر (١). إن الحتمية المعتدلة التي قبلها معظم التطوريين ، مرنة بحيث تميز تصرفنا ، لصالح كل الأغراض العملية وكأن ارادتنا حرة ، وهي حتمية تامة إلى حد القول بأن لكل أثر أو نتيجة سبباً ، أو أن لكل معلول علة ، بطريقة ما ، وأن هذا جزء من نظام الطبيعة . وهي تؤمن بأن ثمة أنماطاً من النتائج أو الآثار تكون حتمية تحت مجموعة ظروف معينة ، ولكنها تسلم بحدوث تغير دائم في الظروف ، فقد كان لزاماً أن تكون الحياة على الأرض على نسق يستطيع البقاء في ظل الأحوال الطبيعية لهذا الكوكب في كل وقت . وهذا يسمح بكثير من المرونة في التفصيل .

ومهما كان من ضالة شأن الإنسان وأعماله بالنسبة للكون . بصورة عامة ، أو قل جيوتو Giotto وباخ Bach بوصفهما أفراداً ، فإن للرجل الحديث كل الحق في القول بأنهما ذوا أهمية عنده ، وسيظلان كذلك في نظره ، وله كل الحق في توكيد النواحي الفردية في الابداع الفني ، وفي القول بأن هذه الجوانب للفردية حقيقية قدر حقيقة الجوانب الاجتماعية . وإنه حر في تشجيع الحرية والابداع الفرديين في الفن وفي غير الفن ، حتى لا يصبح الأفراد مغمورين في المستقبل . أما التوفيق بين القيم الفردية والاجتماعية فهو مشكلة مفتوحة للمستقبل ، حين يتحكم الإنسان تحكماً عاقلاً أو طائشاً ، مادافاً بشكل أكبر ، في تطوره الثقافي .

وتؤدي التطورية عامة إلى قدر معين من النسبية فيما يتعلق بالقيم في الفنون ، ولكنها لا تؤدي بالضرورة إلى أية سياسة جماعية . بل إنها على النقيض —

(١) انظر ارستو ناجل : «ان نقاد نظرية الحتمية للتاريخية الذين جادلوا من اجل لاحتمية جلدية او محدودة في شؤون البشر ، قد تبدلوا موقفاً متطرفاً لمجرد اتخاذ موقف آخر ليس اقل تطرفاً او التباساً من «الحتمية في التاريخ» في Philosophy and Phenomenological Research مارس ١٩٦٠ ، ٢٩٣. ان ناجل هذا يهاجم جدال اشعيا برلين في ان الحتمية التاريخية تستتبع اهمال المسؤولية الفردية » ومن اجل في البحث انظر برلين Historical Inevitability لندن ١٩٥٤ ، وج . و . ون . وتكنز فلسفة التاريخ في الفلسفة في اوائل القرن ، نشره Klionsky المجلد ٣ ، ١٥٨ - ١٧٦ مع نت المراجع .»

كما أوضح سينسر ، تميل إلى محاباة الليبرالية ، من حيث أنها توحى بأن المنافسة الحرة أفضل وسيلة للتقدم . وهذه كلها رغم أنها موضع مناقشة ، هي أوليات التطورية الليبرالية ، وبخاصة عند الناطقين بالانجليزية .

إننا في موضوع « هل يتطور الفن » نعالج مجموعة مبهوشة معقدة غاية التعقيد من المفاهيم والاثباتات ، والاثباتات المضادة ، التي تختلط فيها مشاكل الدلالات اللفظية بمشاكل الحقيقة والقيم اختلاطاً شديداً التعقيد . وإذا هاجم مؤلف أو دافع عن التطورية أو النشوء والارتقاء في الفن والثقافة ، أو قال بأنه يؤمن « بنظرية التبيان التاريخي » في الفن ، فماذا تراه يعني بالدقة ؟ وإلى أي معتقد أو إلى أي مناحي الفكر يشير ؟ إنه في الواقع قد يتفق مع مؤلف آخر يقول بعكس ما يقوله هو ، مستعملاً نفس المصطلحات ولكن بمعنى آخر . ألسنت ترى أن المعاجم تقدم لنا ثباتاً طويلاً بمعان متباينة رسخ استعمالها في المصطلحات الفنية . والواقع أن هناك حاجة ماسة إلى بيان المسائل الجوهرية من جديد .

وثمة سؤال آخر قد يثور حينئذ : إذا كان مصطلح « التطور » غامضاً ينوء بالمعاني المتضاربة إلى هذا الحد ، فهل يكون صالحاً للاستعمال في البحث العلمي ؟ أليس من الأفضل العثور على مصطلح آخر ، أو مجموعة مصطلحات ؟ وربما كان هذا صحيحاً . ولكن لم يظهر شيء من هذا القبيل حتى الآن . ولكننا في نفس الوقت قد نجني بعض الخير أو نحقق بعض الكسب ، إذا تفحصنا المصطلحات القديمة من جديد تفحصاً عادلاً . فإن مشكلة معاني هذه المصطلحات وصحتها لا تزال على حد قول العلامة ويليك تقودنا إلى صميم النظرية التاريخية في الفنون .

الباب الثاني

نظريات التطور في الفن وفي الثقافة

الفصل الرابع

نظريات التاريخ الأولى مع الإشارة إلى الفنون

١ - بدايات التطورية الثقافية في الفكر اليوناني والروماني
نظريات المراحل ، والدورات ، التطور والتقدم في الفنون

تضمنت الخرافات والأساطير المتعلقة بنشأة الحضارة ، بعض المفاهيم الأولى عن تاريخ الفنون . فتحدثت عن « عصر ذهبي بدائي » اقتصر فيه حياة الإنسان على مجرد جمع الطعام ولم تكن لديه آنذاك آلات أو أسلحة ، ولكن كان لديه ما يكفي لسد حاجته ، في حالة تنسم بالبراءة ويسودها السلام والسعادة . وأعقب هذا العصر ، عصور الفضة والبرونز والحديد . ونمت الثروة ، كما نمت الرغبة في الثروة والقوة . وتكاثرت المدن والقصور والمصنوعات اليدوية من المواد الثمينة ، ولكن جاء في ركاب هذه كلها ، تزايد الشقاء والحصام والجريمة والحرب (١)

وكان من المسلم به عادة أن الفنون ارتقت من أصولها البسيطة المتواضعة إلى حد الاتقان والاحكام الذي بلغته في ترف الحياة الحضرية . ولكن هذا ، لم يلق ترحيباً من الشعراء والفلاسفة الزاهدين ، ولم يروا فيه خيراً ، بل ، على العكس ، عابوه ونددوا به على أنه من عوامل الانحلال الخلقي في الإنسان

(١) Hesiod في « Works and Days » ص ١٠٧ ، ١١٢ Ovid

« Metamorphoses » الكتاب الأول - القصة الثالثة

في الأزمنة التالية . فقد كان ارتقاء الفن مرتبطاً بالانغماس في الشهوات والتباهي المتشامخ المغرور . وعلى هذا الأساس ، استنكر الأخلاقيون الأوائل في الغرب والشرق على السواء ، ما ذهب إليه الغني والفقير ، والعظيم والحقير ، من أن المقتنيات الثمينة بما في ذلك الفنون البصرية ، ومباهج الموسيقى والرقص والشعر ، كلها أمور مستحبة مرغوب فيها . فقد كان الاعتقاد السائد أنه كلما زادت هذه ، باتت الحياة أبهى وأفضل . ومن ثم كان نمو الفنون وتحسينها التقني مبعثاً للزهو والتفاخر . أما الآن فقد أثارت البصيرة النافذة المسألة الأخلاقية الأساسية التي غالباً ما نعبّر عنها اليوم بلغة التقدم : أعني ما إذا كان نمو الثروة المادية هوحقاً ، تحسن من حيث السعادة والقيمة الروحية . وكثيراً ما ساد الاعتقاد بأن فرحة تملك القطع الفنية وممتعة الفن يرجحهما ما يقترن بهما من مساوئ وشرور .

ولست قضايا التقييم هذه موضع بحثنا أصلاً في هذا الكتاب ، ولكنها جذيرة بالملاحظة ، لأن الأبحاث الأولى التي دارت حولها تضمنت ، عادة ، بعض الآراء حول حقائق تاريخ الفن . فإن اتجاهي البحث ، اللذين نميز نحن الآن الواحد منهما عن الآخر تمييزاً دقيقاً ، كانا مندمجين معاً عادة .

وإننا لنجد ، بالنسبة للقيمة الأخلاقية أن نظرية «العصر الذهبي في اليونان» ، كانت على النقيض من نظريتنا الحديثة عن التقدم . لقد كانت تلك النظرية ، نظرية انحلال مثلها مثل قصة العبرانيين عن خروج الإنسان من جنة عدن . ولكنها في نفس الوقت ، احتوت على بعض عناصر من نظرية التطور الثقافي الحديثة : أولها أن الفن والحضارة كانتا قد أصبحتا في الواقع ، أكثر تعقيداً وتنوعاً وإحكاماً وانتشاراً ، وثانيها أن الإنسان كان قد مر بعدة مراحل تكنولوجية . وميزت المرحلة الأولى ، بحق ، بأنها مرحلة جمع الأطعمة البرية . ووضع استعمال الأدوات والأسلحة المصنوعة من البرونز ثم من الحديد في المراحل المتأخرة ، وهذا وضع صحيح . أما الذهب والفضة فلمهما يرمزان إلى ما هو مزعوم من رقة وأناقة وجمال لدى الشعوب البدائية ، لا إلى استعمالهما ،

ويقول هسيود (١) « بادئ ذي بدء ، صنعت جماعة العصر الذهبي من الرجال الفانين ، صنعت « المقيمين الخالدين » ، على غرار آلهة جبل أو لمبس » . وكان ثمة ما يبرر اعتبار ازدياد الثروة أسباباً قوية للحسد والعنف والحرب ، رغم أن الإنسان البدائي ، لم يكن على التحقيق مترهاً عنها . ويقول أوفيد : « لقد جرى البحث عن الثروة ، وهى حافز على الرذيلة ثم عن الذهب ، وهو أشد تدميراً من الحديد ، ثم جاءت الحرب ، التى يمددها كل منهما بالوسائل . »

ومن ناحية أخرى كانت الفنون ، وبخاصة الموسيقى والرقص والكلام منحة من الآلهة . « إنه بفضل « ربات الشعر » و « أبوللو » رامى السهام ، صار الناس شعراء غنائيين على الأرغن وعازفين على القيثارة . (٢) وكان هيفاستوس Hephaistos ، الإله الأعرج (اله النار وفن الحدادة) « بارعاً فى الصنعة » ، وكان أهم حماة الفنون البصرية . وقد امتدح من أجل ذلك ، ولكن بعض مصنوعاته المشكلة تشكيلاً ماكرأ من الطين والذهب والبرونز والحديد ، جلبت على البشر شراً .

وكا أسخيلوس الكاتب التراجيلى الأغرقي فى القرن الخامس ق . م أقرب إلى رأى الحديث فى كلامه عن « الشقاء الذى انتاب البشر » قبل أن يزودهم بروتيموس بالفنون والعلوم . « إن كل فن عند الإنسان مصلره بروميسوس (٣) »

(١) شاعر يونانى من القرن الثامن ق.م. جاء بعد هومر بثلاثة أجيال . اشتهر بقصائده وأهمها «التيجونية» أى مختصر انساب الآلهة «الافريقية (شجرة الآلهة) ... والثانية «الاعمال والأيام» وهو كتيب فى الفلاحة ودليل للملاحين وبه أيضاً فصول من مصائر الإنسانية ، والانصوة الخاصة بمصور العالم الاربسة : الذهبى ، والفضى ، والبرونزى ثم الحديدى . وكان لهذه الانصوة ابلغ الأثر فى افكار الاجيال التالية .

(٢) Hesiod ، فى «البحث عن أصل الآلهة وتحدرهم Theogony ١٤٤ - ويقول أنلاطون فى القوانين Laws ان المصريين اعتقدوا ان افانيم القديمة كانت من تاليف الآلهة آيزيس .

(٣) Prometheus Bound ٤٣٦ (أحد انصاف الآلهة فى الاساطير اليونانية : المفكر الاول . المختال الاكبر . كان معبود اصحاب الحرف . اختلف مع الآله زيوس ، الذى كان يقل منه ذكاء .

فقد علمهم العمارة والأرقام والآداب (وهى سيدة الفنون وأم ربات الشعر Muses) والتقويم والطب والطرافة ، واستعمال النحاس والحديد والفضة والذهب . ومن أجل هذا عوقب برومتيوس ، لا لأنه جلب الشر على الإنسان لأن منحه كانت طيبة عظيمة ، ولكن لأنه زود الإنسان بقوة تكاد تجعله مزاحماً للالهة وتدل إشارة اسخيلوس إلى أن الفنون والعلوم ارتقت بالإنسان من وهدة الشقاء البدائى ، على أنه نبذ نظرية العصر الذهبي ، واتجه نحو فكرة التقدم الحديثة . ولكن التراجع لم يسقط . فقد خصص فرجيل مكاناً علياً فى السماء لأولئك الذين تكون أغانيهم جديرة بأن يرددها Phoebus إله الشمس ، أو أولئك الذين يرفعون من شأن الحياة باكتشافهم الفنون (١) . ولقد تملق أوغسطس بأنه رجل يستطيع أن يعيد العصر الذهبى .

وطبقاً لنظرية الدورات التى لا يزال لها من يدافع عنها ، مرت البشرية عدة مرات بتعاقبات متناظرة من المراحل . وتباينت الآراء فى طبيعة الدورات : تارة بالقياس إلى حياة الفرد بوصفها تمثل الطفولة والنضج والشيخوخة ، وتارة إلى إعادة تعلم الفنون ونسيانها ، وتارة بالقياس إلى تناوب فترات التعمير والتدمير . وتعتبر نظرية الدورات فى التاريخ الثقافى متناقضة إلى حد ما ، مع نظرية التطور ، فيما تذهب إليه النظرية الثانية من أن الإنسان ارتقى ، ولسوف يستمر فى الارتقاء بلا حدود ، دون سقطات مفاجئة أو ارتداد إلى النقطة التى بدأ منها . ولكن النظريتين ، كما سنرى ، يمكن الجمع بينهما . بل لقد تم ذلك فعلاً فيما بعده

واقترح أفلاطون - رغم عدم اهتمامه بالتاريخ بصفة خاصة - نظرية للدورات بالنسبة للتغيرات السياسية فى الماضى . ولقد تضمنت شيئاً عن الفنون . إذا كانت ثمة دولة مثالية ، ارسقراطية حقيقية صادقة ، أو حكومة تولاهما خبر الناس ، قد وجدت يوماً على الأرض ، فما كان فى مقدورها أن تستمر

إلى أيدى الآبدن . فإن كل ما هو إنسانى ينمو ثم يندثر . ومن ثم لابد أن تعقبها دورة انحدار إلى أنماط أدنى من الدولة ، وهذه هى الديمقراطية - حكومة أصحاب المصالح (حكومة عسكرية على غرار اسبرطة) ، والأولايجاركية والديمقراطية (بمعنى حكومة الرعاع) وحكومة الطغاة (١) . وتطابق كل منها نمطاً من أنماط الخلق الفردى ، يسوده عنصر لا يمت إلى العقلانية بصلة ، كما يقتدر إلى الانسجام والاعتدال وضبط النفس . ونظراً لأن الفنانين والحماهير قد أطلق لهم العنان ، فلا بد أن يتلقى الفن إلى الافراط العاطفى واللاعقلانية والرذيلة والاسراف فى اشباع الشهوات . ويستطيع اللون القويم السليم من الفن الذى يوجه توجيهاً سليماً إلى تربية الشباب ، أن يقوى من خلق الدولة والفرد ، وينسق بينهما ، على حين أن الفن السوقي يؤدى إلى تفكك كليهما .

وكم خرجت إلى الوجود آلاف المدن واجتازت كل منها عدة مرات أشكال الحكم الأربعة الناقصة . ويقول أفلاطون : وكم دمرت الكوارث معظم الجنس البشرى ، مراراً وتكراراً ، ولم يكن الذين بقوا على قيد الحياة يعرفون شيئاً عن الفنون ولا عن الأدوات . وكانت الفنون غير معروفة لعدة آلاف من السنين . « ولم يمض أكثر من ألف أو ألفين من السنين منذ اكتشافات ديدالوس وأورفيوس ، وبالاميدس - منذ اخترع مارسياس وأولمبس الموسيقى ، واخترع أمفيون القيثارة (٢) .

ولابد أن يذهب بنا الظن إلى أنه بعد الدمار الكبير الأخير ، اختفت الفنون المحتاجة إلى الحديد والبرونز ، وعاش الناس حياة بسيطة ، ولو أنهم كانوا فى وفرة من الغذاء والكساء والفراش والمسكن والأوعية التى تتحمل البقاء على النار » (مثل المصنوعة من الحجر أو الصلصال) . ونظراً لافتقادهم

(١) « الجمهورية » الكتاب الثامن .

(٢) « Laws » الكتاب الثالث .

الذهب والفضة ، فقد اتسموا بالبساطة والرجولة والاعتدال والعدل . ثم نمت المدن وتضاعفت ، وأخضع بعضها لسلطان بعض منها .

وتتبع الدولة عن حاجيات الإنسان ، ومن ثم تكون عنايتها الأولى موجهة بطبيعة الحال ، إلى تهيئة الغذاء ، ثم المسكن والكساء . وتنشأ عن هذه أشغال وحرف متنوعة ضرورية ، ولكن « أناساً كثيرين لن يقنعوا بهذا اللون الأبسط من الحياة » وسوف ينشدون ألواناً من الترف ، مثل الأثاث المريح والصور والمطرزات ، وأشغال العاج والذهب ، والموسيقى والشعر والرقص وزينة النساء (١) . وفي رأي أفلاطون ، تطورت الفنون من البساطة إلى التعقيد ، وكان هذا تحولاً إلى ما هو أسوأ ، مهما أدخل من البهجة والسرور على قلوب الجماهير . وبمقتضى القوانين القديمة في أتيكا ، كانت الموسيقى تنقسم إلى التراتيل ، المراثي ، التهليل ، والترانيم الحماسية ، وأناشيد القيثارة ، ولم يكن يجاز للعازفين خلط لون بآخر . كما كانت الهتافات الصاخبة محرمة على الجمهور . ولكن الشعراء أنفسهم قدموا « بدعة مبتذلة فظة » (٢) . فنشأت أشكال منوعة : « وخلطت المراثي بالتراتيل ، والتهليل بالترانيم ، مع محاكاة أنغام الناي والقيثارة » كل هذا نتيجة الإفراط المتزايد في الحرية . وتصحيح هذا الوضع يتطلب العودة إلى البساطة الأولى ، عن طريق وجود مجلس من الأعيان المحافظين ، يتولى تنظيم الفنون وتنسيق الذوق العام . وازدادت الأساطير والشعر تعقيداً عن طريق الجمع بين السرد البسيط وبين أسلوب المحاكاة أو الحوار ، وتنويع هذا الحوار رغبة في محاكاة طريقة ونطق وشخصية أنماط مختلفة من الأفراد (٣) . ولكن الفنان لا يستطيع أن يقلد أناساً كثيرين ، علاوة على أنه يحط من قدره أن يقلد أنماطاً من الطبقة الدنيا منه . ولا يجوز السماح إلا بالأسلوب البسيط غير المخلوط ، وبمحاكاة

(١) «الجمهورية» الكتاب الثاني من ٢٧٢ .

(٢) القوانين ، ٣ - ٧٠٠ .

(٣) الجمهورية الكتاب الثالث ، من ٣٩٢ .

الشخصيات التي تستحق الإعجاب . ويجدر أن يكون الأسلوب في كل الفنون بسيطاً ، مع قليل من التغيرات في تأليف الألحان والإيقاع ، بعيداً عن العاطفية المتطرفة . « فلن نكون في حاجة إلى تعدد الأوتار أو إلى سلم موسيقى متوافق كل التوافق ولن نحفظ بصناع القيثارة البارعين والسلام الموسيقية المعقدة ، أو غيرهم من صانعي الآلات المتعددة الأوتار ذات الإيقاعات الغريبة . » (١) والنأي ذو الألحان المركبة أسوأ من أية آلة وترية . أما الآلات الموسيقية الوحيدة التي ينبغي إقرارها فهي القيثارة البسيطة ، والقيثار بالنسبة للمدينة ، ومزمار الراعي بالنسبة للريف . « إن جمال الأسلوب والانسجام والرقّة وحسن الإيقاع ، تعتمد كلها على البساطة . وهذا يصدق على « فن المصور وأي فن خلاق آخر .. النسيج ، التطريز ، العمارة ، وكل أنواع المصنوعات » . أما الفن الذي يمثل مجموعة متنوعة من الأحاسيس والظواهر العاطفية فإنه ينجح إلى غواية العقل وصرفه عن التأمل في الأشكال الأزلية للخير والجمال ، إلى « الأشكال المضادة ، أشكال الرذيلة والاسفاف والحطة ، وكذا الدناءة والقيح في النحت والبناء وغيرهما من الفنون الخلاقة » .

وانا لنستطيع أن نتبين المجرى الحقيقي للأحداث في الفنون ، بين سطور هذا التفسير أو التقييم الأخلاقي الذي عبر عن الذوق الذهني الصارم للفيلسوف (أفلاطون) وتزمته . لقد أبصر أفلاطون بما كان يحدث ، وأكدت المعلومات التاريخية الراهنة صدق ملاحظته . ولكن العملية ، بعيداً عن كل مسائل التقييم ، كانت عملية تطور من البساطة إلى التعقيد ، مع انبثاق متدرج لأنماط جديدة أشد تغايراً ، تضمنت تنوعاً متزايداً من حيث طبيعة المعاني والأشكال . فكانت الأوزان والسلام والأنغام الموسيقية أكثر تبايناً ، كما صار التعبير عن أمزجة وعواطف أشد اختلافاً . وفي صور الأدب والتثيل المسرحي وفي الملحمة والمأساة والملمهة ، أبرزت أنماط أكثر تنوعاً ، من حيث الهوى والعاطفة والشخصية الفردية . وهذا واضح في تطور المأساة من التراجيديا

(٢) الجمهورية الكتاب الثالث ، ص ٢٩٩ .

ابتداء من أسخيلوس حتى يوريبيدس . وقد أعجب بها الذوق الحديث عادة - وإن لم يكن دوماً - على أنها لون من التخمين . وسواء أعجب به المرء أو لم يعجب فإن العملية كانت تطويرية ، بالمعنى الذى وضعه سبنسر لهذه الكلمة .

ووصف أرسطو تطور المأساة بشكل أكثر استحساناً فى «شعرياته Poetics» وقال إن كتاب المأساة جاءوا بعد شعراء الملاحم ، حيث كانت المسرحية «شكلاً أكبر وأرقى من أشكال الفن .» (١) «وارتقت المأساة بخطى وثيدة ، وكلما ظهر عنصر جديد ، ارتقى بدوره .» وكان أسخيلوس أول من أدخل ممثلاً ثانياً ، ودعم الحوار ، ثم زاد سوفوكليس عدد الممثلين إلى ثلاثة ، وأضاف رسم المناظر ، ووسعت موضوعات المسرحيات حتى تحوى مزيداً من الأحداث أو الأعمال ، وأدخل الشعر الحماسى التفاعيل بوصفه أكثر الأوزان ملاءمة للحوار الواقعى . وإلى جانب هذا القدر الأكبر من التغير فى المواد ، تحقق التكامل عن طريق وحدة حبكة الرواية وسائر الوسائل . «إن أى شئ جميل سواء كان كائناً عضوياً حياً أو أى كل مكون من أجزاء ، يجب أن يكون ذا ترتيب منهجى فى أجزائه .» (٢) ويمكن تطوير الموضوعات (حبكة الروايات) من البساطة إلى التركيب بقلب الموقف أو بالتمييز . فيمكن أن يمثل شعر الملاحم حوادث كثيرة تقع متزامنة ، ومن ثم يلفظ القصة بالأحداث المتنوعة . «لأن تماثل الوقائع سرعان ما يؤدي إلى التشبع والسأم .» إن أرسطو فى تعليقاته هذه لا يصف تطور المسرحية فحسب ولكنه يمتدحها كذلك . بيد أنه لا يقول بأن مثل هذا التطور يمكن أو يجب أن يستمر بلا حدود . فإن المأساة نفسها «بعد أن مرت بتغيرات كثيرة ، عثرت على شكلها الطبيعى ، وتوقفت عنده .» (٣)

(١) ترجمة Butcher ٤ : ١٠

(٢) ٧ : ٤ المصدر السابق .

(٣) ٤ : ١٢ . يشير و. هـ. فيف Fyfe فى «Aristotle's Art of Poetry» (طبعة اكسفورد ١٩٤٠ من ١٢ . ملاحظة) الى «شعريات أرسطو» على أنها نظرية «تطور المأساة» .

ورغم أن أرسطو كان متأثراً بعملية النشوء في كائن عضوى ، وهى عملية موجهة بطريقة غامضة ، إلى حد ما ، ابتداء من البذرة أو البويضة إلى النبات أو الحيوان في مرحلة النضج ، فإنه وقف عاجزاً عن إدراك النشوء النوعى أو التطور العرقى ، فالأجناس ، عنده ، كانت ثابتة وجامدة ، نوعاً ما ، ولو أنها مرتبة في سلسلة هرمية تصاعدية من أدنى الأنماط إلى أعلاها . لقد كان على حافة التطورية البيولوجية ، كما كان لناوس Linnaeus ، وبيفون Buffon ، وكوفيه Cuvier بعده بألنى سنة (١) . على أن الثقافة اليونانية ، في جملتها ، لم تكن بعد مستعدة لتكييف تاريخى ورائى كامل من جديد ، أو لارتفاع طويل الأمد في العلم التجريبي في ميدان البيولوجيا أو ميدان الثقافة .

وجدير بالذكر أن بلىنى ، حين كتب في أوائل أيام الامبراطورية الرومانية ، تتبع تطور التصوير ، بشكل مماثل إلى حد ما . (٢) وحذا حذو اكسينوكراتس وأبليس وغيرهما من الكتاب اليونان ، فأوضح كيف أن الفن أثرى يوماً بعد يوم منذ زمن الرسوم وحيدة الخط في مصر القديمة . وقد تم هذا بفضل اكتشاف الضوء والظل وتباين اللون ، وعن طريقها جميعاً « تميز الفن نفسه وتغايير من حيث الشكل والوظائف » . وكما تم هذا بالتنوع في مظهر وتعبير الملامح ووضع الأطراف ، وبادخال الطيات والثنيات في الأقمشة والألبسة ، وبإظهارها على أنها شفافة ، وبتغطية الجدران بصور المناظر الطبيعية والأشخاص . ويقول بلىنى أن بارهاسيوس « أسهم كثيراً ، بوصفه أول من استخدم النسب في التصوير ، وأضفى حيوية على تعبيرات

(١) ان دارون مدين لارسطو بأنه بشر بمبدأ الاختيار الطبيعي «العرض التاريخى» السابق «لاصل الأجناس» .

(٢) «لتاريخ الطبيعى» الكتاب ٣٥ ، ٥ - ١٥ ومابعدها . وفيما يتعلق بتطور العمارة ورسم المناظر ، يمكن الرجوع الى كتاب فثروفويس Vitruvius «في العمارة» (الكتابان ٤ ، ٥) وهو يوضح الطرز الدورية والايونية والكورنتية ، في طراز البناء الذى أطلق عليه مبدئى كمايفرق بين ثلاثة طرز من المناظر : التراجيدى والكوميدي والهجائى ويقول بان الطراز الاول صمم في بيئة ملكية ، والثانى ، مبان وشرفات خاصة أكثر واقعية ، اما الثالث فعبارة عن مناظر طبيعية ريفية سالجة .

الوجه . أما أيليس الخوسى فيكاد يكون قد أضاف بمفرده إلى التصوير ، أكثر من كل الفنانين مجتمعين ، ونشر عدة مجلدات تحتوى على مبادئ التصوير وكانت مخترعته « نافعة لساثر الفنانين بنفس القدر » . وكان سبيراوس تادوس ، فيما بعد ، هو أول من أدخل أسلوب « تصوير المنازل والأروقة الريفية ومناظر الحدائق على الجدران » ، على حين أضاف بوسياس طريقة رسم الحيوانات مع تقصير الخطوط بغية إبراز الصورة (أى على شكل مصغر مع الاحتفاظ بالنسب) .

وأشار بلىنى وقروفيوس كلاهما إلى نظريتين عامتين صار لهما فيما بعد أهمية فى نظرية التطور الثقافى : أحدهما نظرية التغير التراكمى ، والآخرى أن الفن تراث اجتماعى ينمو على مدارج العصور . وأوضحا أن الفن قد تطور يوماً بعد يوم ، بفضل اسهام الأفراد المتعاقبين ، فى اقتناء مشترك أكبر وأبقى على الزمن من أى فنان أو أى إنتاج بمفرده . فإن العمل الفنى لا يعتبر خلقاً فريداً ، بل خطوة على طريق التطور الثقافى .

ومن بين الكتاب القدامى الباقية آثارهم حتى اليوم ، كان لوكرىشس ، أقربهم إلى استنتاج نظرية عامة للتطور فى الحياة العضوية والحضارة والفن . وجدير بالذكر أنه حتى القرن التاسع عشر ، فإن رأيه الحديث المذهل فى التطورية الثقافية ، القائم على المذهب الذرى الطبيعى الذى قال به ديمكريتوس وايقور ، ظل جملة دون منافس يفوقه حتى القرن التاسع عشر . فإن لكرىشس ، شأنه شأن سبنسر — يقدم قصة جامعة للتطورية الكونية من ذرات الفضاء غير المنظمة وغير الموجهة ، إلى أشكال متزايدة التعقيد للمادة والحياة والعقل والحضارة والفن والعلم . وإن نظريته عن كيفية حدوث هذا ، لاتبعد كثيراً عن نظرية الاختيار الطبيعى . فى أثناء الانحرافات والتجمعات المشوشة العرضية للذرات فى بداية كوننا هذا ، تشكلت حيوانات غريبة مشوهة غير قادرة على تغذية نفسها أو على التوالد ولكنها انقرضت ، وتركت الأصلح لبقى . ولم يكن ينقص هذا العرض ، إلا البيان الأكثر اكتمالا الذى أورده

دارون عن الخطوات المتوسطة أى العملية البطيئة المتدرجة التى نشأت فيها الأشكال الحديدية للحياة عن طريق الاختيار التكيفى البيئى .

ونبذ لوكريشس أساطير الحياة البريئة السعيدة الأولى ، بل على النقيض من ذلك آمن بأن الإنسان كان يحيا حياة وحشية مخوفة بالمخاطر مليئة بالشقاء والبؤس ، ينقصها القدر الكافى من المعرفة أو المهارة أو التنظيم الاجتماعى . وليست هذه برمتها مسألة تقييم ذاتى ، ولكنها كذلك مسألة حقيقة توضح كيف عاش الإنسان فى عصور ما قبل التاريخ . وإنك لتجد لوكريشس فى هذه النقطة أقرب بكثير من هسيود ، إلى ما جاءت به اليوم البيانات الأركيولوجية الراهنة . ولا يقتصر اقترابه هنا على مجرد وصف مظاهر الألم وعدم الاستقرار فى مثل تلك الحياة ، ولكنه يمتد كذلك إلى تفاصيل استخدام الإنسان للألات الحجرية والحشوية قبل كشف المعادن وطرق خلطها (١) . ولم يستبعد لوكريشس أن يحدث فى المستقبل دور اضمحلال أو تواتر دورى ، كما أدرك مظاهر الطبيعة البناءة والمدمرة - واللذين يرمز إليهما بمارس وفينوس ولم يعتمد على خطة سماوية كريمة توجه الأمور إلى ما هو أفضل . وجملة القول ، إن تاريخ الإنسان كان عملية نشوء وتطور ، حتى اليوم ، اقترنت بتحسّن منتظم فى الفنون ، بوصفها وسيلة لحياة أفضل ، حتى ذروة الاتقان الحالية ، وقام شرح هذا كله على أساس المذهب الطبيعى ، كما تقتضيه الخواص الفطرية للمادة .

وعلى عكس الفكرة الأسطورية الأولى ، عن نشأة الفن على أنه هبة من عند الآلهة ، يعزو لكريشس إلى الإنسان أنه اخترع لنفسه فنون الكلام والموسيقى والحرف اليدوية والبناء ، وغيرها من أسس المدنية ، فهو يقول

(١) يصف H.E. Barnes « محاولة لوكريشس لآليات الطابع التطورى الطبيعى لنشوء الكون والمجتمع ، مستقلا عن أى عون أو تدخل من جانب الآلهة » على أن نظريته هذه هى أكثر النظريات الكلاسيكية فى تاريخ المجتمع وأمنية واكتناها . فهو يقول بانها حددت « مختلف مراحل التطور الثقافى والاجتماعى » فى دقة مدهشة . Historical Sociology: Its Origins and Development نيويورك ١٩٤٨ ، ص ٨

« إن السفن والزراعة ، والتحصينات والقوانين والأسلحة والطرق والملابس ، وما إليها ، ومتع الحياة وترفها ، من أولها إلى آخرها ، والشعر والصور ، ونحت الفنان للتماثيل - كل أولئك تعلمها الإنسان في أثناء تقدمه المتدرج خطوة خطوة بفضل الممارسة وتجارب العقل النشط . » ولم يكن الإنسان الأول سعيداً أو كاملاً ، بل كان العنف والخوف يحقدان به من كل جانب . وتعلم على مر الأيام فنون السلام ، متقدماً في سلسلة من المراحل ، من استعمال النحاس والبرونز ، إلى استعمال الحديد ، ومن العوز إلى الوفرة ، بفضل الزراعة والصناعة والتنظيم الاجتماعي ، ولا بد من القول بأن العصر الحاضر أفضل العصور ، وليس عصر انحلال .

« كانت أسلحة الإنسان الأولى هي الأيدي والأظافر والأسنان ، ثم الأحجار والأغصان ، وحطام أشجار الغابات ، وكذا الالهب والنار حالما عرفت . ثم كشفت قوة الحديد والنحاس ، واستخدم النحاس قبل الحديد ، حيث كان أكثر قابلية للطرق وأعظم وفرة . فشرع الإنسان بفضل النحاس يفلح التربة ، ويشن الحروب الصاخبة ، ويتزل الطعنات المروعة ، ويستولى على قطعان الآخرين وحقولهم ، حيث استسلم له ، على الفور ، وهو مسلح على هذا النحو ، كل ما هو مجرد عن وسائل الدفاع . وجاء بعد ذلك ، على مراحل وثيدة ، السيف المصنوع من الحديد ، وغدا المنجل البرونزي موضعاً للزراعة والاحتقار ، وبدأ الإنسان يشق التربة بالحديد (١) . »

ولا يزال « نظام المراحل الثلاث » الذي قسم التاريخ الأول إلى العصر الحجري ، وعصر البرونز وعصر الحديد - لا يزال أكثر شيوعاً ، ولو أنه غير مطبق تطبيقاً شاملاً . وقسم بعد ذلك إلى مراحل فرعية : العصر الحجري القديم (الباليوليثي) والعصر الحجري الحديث (النيوليثي) ، وكثير غيرهما من المراحل الفرعية ولما كان هذا النظام كثيراً ما ينسب خطأ إلى

العلم الحديث ، فقد وصف بأنه « حجر الزاوية فى الأركيولوجيا الحديثة » (١) .

أما النظريات العبرية - المسيحية عن التاريخ ، وهى النظريات التى ظهرت تدريجاً فى أواخر أيام الامبراطورية الرومانية ، فلما أولت الفنون وغيرها من المهارات الدنيوية اهتماماً طفيفاً . فقد تصوروا ثلاث مراحل أو أكثر فى ملحمة عظيمة واحدة : (أ) من بدء الخليقة إلى الخطيئة (خروج آدم من الجنة) وهى مرحلة البراءة البدائية الأولى . (ب) عصر البطارقة والأنبياء ، من الخطيئة إلى تجسد المسيح أو ظهوره لأول مرة . (ج) الطور الراهن للتاريخ ، ولسوف ينتهى بظهور المسيح ثانية ، حيث تكون نهاية العالم ، ويوم الحساب . أما مؤرخو العصور الوسطى فكثروا ما جرى تفكيرهم فى حدود حقتين أساسيتين : الشريعة القديمة والشريعة الجديدة « ، ممثلين فى العهد القديم (التوراة) والعهد الجديد (الإنجيل) . وأضاف القديس أوغسطين إلى تاريخ الكتاب المقدس والنبوة ، فى كتابه « مدينة الرب City of God التاريخ الدنيوى والأساطير ، ليتعقب التواريخ المتزامنة فى « مدينة الإنسان » و « مدينة الرب » فى الامبراطوريات القديمة وضمحلل رومه ، حتى نهاية العالم المرتقبة (٢) . ويلاحظ أن هذا التناقض الكامل بين ما هو دنيوى وما هو روحى - قد تغفل فى ملحمة العصور الوسطى ، بمثابة خلفية لموضوعين متعارضين وأمام هذين الموضوعين . ولم تنه الطائفة الكبيرة التى ورد ذكرها فى الكتاب المقدس من الأرباب والأنبياء والقديسين والخطاطين ، تعاقباً تطورياً ، ولكن قصة دورية ذات نهاية سعيدة ، للشعب المختار .

وانقرضت النظرة إلى التاريخ على أنه تقدمى تطورى على أساس طبيعى أو أساس خارق للطبيعة ، فى الأيام الأخيرة للامبراطورية الرومانية والعصور

(١) W.D. Strong فى كتاب « Anthropology Today » (شيكاغو ١٩٥٣ ، ص

الوسطى . وطمى عليها الاعتقاد المسيحى فى سقوط الإنسان وخطيئته الموروثة التى لن يخلصه منها إلا رحمة الله وكرمه . ونظر المفكرون المسيحيون الأولون بعين الريبة إلى الفنون — مع جواز استثناء الموسيقى — بوصفها ، أى الفنون ، مشيرة للشهوات . وما أن جاء القرن الثالث عشر ، حتى صاد موقف أكثر تسامحاً تجاه الفنون . واعتبر الفن الدينى على الأقل ، وسيلة لتمجيد « الرب » وبلوغ « الخلاص » .

٢ - من عصر النهضة حتى نهاية القرن الثامن عشر :

كان إحياء الفلسفة الإنسانية القائمة على المذهب الطبيعى فى الفن وفى العلم ، وفى النظرة العامة إلى الحياة ، خطوة نحو إحياء التفكير التطورى ، ولو أن عقبات كثيرة ظلت تعترض طريقه ، وكان لابد من انقضاء وقت قبل استئناف المسير فى درب الفكر الذى شقه لوكريشس . وكان لون العقلانية التى بعثت ، أفلاطونياً إلى حد كبير ، فى بداية الأمر ، ومن ثم كان منطلقها سطحيّاً هزيباً من الناحية التاريخية ، كما نفذ إليها شيء من التصوف أو المذهب الباطنى ، وجهاتها عقدة الأشكال الأزلية الخارجية متممة جامدة . وبقي الفن ونظريات الفن تنوء بعبء الرمزية المجردة ، وعبء محاولة التوفيق والمواءمة بين الفكر المسيحى والأيدولوجيات والمفاهيم الكلاسيكية . وحال الإفراط فى تبجيل القديم دون الزهو الكبير بالمنتجزات الحديثة فى الفن .

ومهما يكن من أمر ، فإنه فى مستهل القرن الخامس عشر ، حدث الشيء الكثير فى محيط الفنون منذ عهد جيوفانى تشيمابوى G. Cimabue (رسام فلورنسى - ١٢٤٠ - ١٣٠٢) ، مما يبرر بعض الرضا ، مثال ذلك ما أورده فليوفيلانى عن التصوير فى فلورنسه فى كتابه عن مشاهير مواطنى تلك المدينة ، وهو يشير إلى ثلاثة عهود فى تاريخ التصوير : (أ) اليونانى واللاتينى . (ب) الفن المظلم المبت فى العصور الوسطى . (ج) التجديد على يد تشيمابوى وجيوتو . وفى هذه الفترة الثالثة ، هناك ثلاثة أقسام فرعية :

تشيابوى يبدأ ، جيوتو يعيد إلى الفن جلاله — تلاميذه يبلغون بالفن إلى درجة الكمال .

وفى أواسط القرن السادس عشر استطاع جيورجيو فازارى أن يسهب فى قصة التقدم الأخير فى الفنون البصرية فأورد ثبناً طويلاً من الأسماء اللامعة من مدن كثيرة ، وما تم بعد ذلك من ضروب الارتقاء (طبقاً لمقاييس القيمة عنده) فى التصوير والنحت والعمارة . أما مفهومه للمراحل فيقوم على أساس الدورات بالقياس إلى مراحل الحياة البشرية وإلى النظريات الكلاسيكية بشأن دورات التاريخ السياسى . فالفنون فى مرحلتها الأولى . أو مرحلة الطفولة جافة هزيلة . والمرحلة الثانية هى مرحلة الشباب . أما الثالثة فهى مرحلة الاتقان الناضج ، ومن ثم « فإن الفن قد فعل حيثئذ كل ما يجاز فعله لمن يقلد الطبيعة » فهو « قد سما وارتفع إلى حد يحشى معه سقوطه ، أكثر مما يتوقع له أن يتقدم إلى أبعد من ذلك . إن فازارى — فى هذه المقارنة — كما أشار بانوفسكى — يسير فى موازاة الحياة البشرية ، حتى مرحلة الاتقان الناضج فقط ، لا إلى الشيخوخة أو الموت . وبوصفه متفائلاً ومن معتنى الفلسفة الإنسانية ، نراه لا يرتضى فكرة الاضمحلال المحتوم ، خاصة لأنه آمن بأن سقوط رومه كان نتيجة العنف والتعصب المسيحى الأعمى بما فيه من مناهضة الصور . وحدثت مراحل النمو الثلاث فى الفن الكلاسيكى ثم تكررت فى النهضة الإيطالية . وفى الأزمنة الحديثة بدأت المرحلة الأولى بظهور تشيابوى وجيوتو ويزانو (وهناك أكثر من فنان بهذا الاسم) وأنولفو دى كامليو ، وبدأت الثانية بجاكوبو ديللا كرشيا ، ودوناتللو ، وماساشيو ، وبيرونللسكى ، والثالثة بظهور ليوناردو ، ورافائيل ، وميكلانجلو . وتعقد أوجه الشبه مع مراحل التصوير والنحت اليونانيين ، تلك التى أجملها بلينى وغيره ، ابتداء من المصورين الذين استخدموا اللون الواحد حتى ابيليس ، ومن تماثيل كاناكوس القاسية التى لا حياة فيها ، إلى فن بولكليتوس المثقن . ويرى فازارى بأن مثل هذه التطورات ترجع إلى عوامل فطرية فى الفن ، فإن من « خواص

هذه الفنون أنها تبدأ متواضعة ثم تتهذب شيئاً فشيئاً حتى تبلغ ذروة الكمال . »

وكذلك يضيف فازارى بحثاً عن الأساليب أو « الأنماط » التي يميز منها ثلاثة أنواع : أساليب فترات بأكملها . وأساليب أمم أو شعوب ، وأساليب فنانين فرادى . وهذه الأخيرة — الأساليب الفردية — يمكن تحسینها ، أو محاكاتها ، أو نبذها . ومر أسلوب رافائيلينو بثلاث مراحل ، فانه في البداية لمع وتألّق ، ثم أصبح متوسطاً ، حتى أصبح آخر الأمر تافهاً حقيراً . ولكن فازارى لا يشير في كثير من الأحوال إلى أية تغييرات فردية ، فهو يعتبر ان كل نمط عادة تكاد تكون راسخة في الفنان . وهو يحلل ، في شيء من التفصيل ، كل نمط مع الإشارة إلى موضوعاته ورسومه وتلوينه وترتيبه ، وتشكيله ، وواقعيته وتعبيريه ، ورشاقته وجلاله . وتمكننا الأساليب القومية من التعرف على مصدر التماثيل ، ويقول فازارى بأن العمارة القوطية قد تبدو نائية ممجوجة في أعين العصر الحديث ، ولكنها بدت مدعاة للاعجاب في أعين العصور الوسطى .

وأسهّم القرن السابع عشر في توسيع « التطورية الثقافية » اسهاماً كبيراً غير مباشر . لقد تخلّفت البيولوجيا والتاريخ والعلوم الاجتماعية كثيراً عن علوم الرياضيات والفيزياء . على أن الاعتزاز بما تم من منجزات في هذه العلوم الأخيرة ولد إحساساً عاماً بالتفوق على القدماء ، وبالقدرة على السير قدماً إلى الأمام في المستقبل . وأعلن باسكال في ١٦٤٧ « ان تعاقب البشر جميعاً عبر عدة قرون ، يجدر ان يصور على انه حياة فرد واحد دائم على المثابرة إلى الأبد ، وعلى التعلم باستمرار » وأوضح فرنسيس بيكون في *New Atlantis* و *Novum Organum* الوسيلة إلى ازدياد المعرفة بشكل منتظم عن طريق التفكير المبني على الملاحظة والتجربة ، واستخدامها لخير البشر . وباتت هذه الفكرة — وهي جوهرية بالنسبة لنظرية التقدم — عماد الحضارة الغربية

الحديثة . اما التساؤل عما إذا كانت الفنون قد احرزت تقدماً عما كانت عليه في العصور القديمة ، فكان مثار جدل أكثر مما كان عليه الحال بالنسبة للعلوم . وأصبح قضية رئيسية في « النزاع الطويل المشهور » بين القدامى والمحدثين « أي بين دعاة القديم ودعاة الحديث ، وأيهما كان له القدر المأملي . وبدأ الجدل في القرن السابع عشر ، على يد فونتنلي Fontenelle وبيرولت Perrault ، ولم يبلغ ذروته إلا في نهاية القرن الثامن عشر . وساد الاعتقاد ، أول الأمر ، بأن الفن القديم قد بلغ حد الكمال ، ولا سبيل إلى التفوق عليه ، ولكن هذا الرأي انقلب يوماً بعد يوم إلى ضده ، إلى رأى أكثر تفاؤلاً ووثوقاً بالنفس . وانطوى هذا التقييم المتغير ، ضمناً ، على فكرة أن التاريخ لم يكن دورياً ، وفكرة أن الفن والثقافة لم تتدهورا ، وما كان لهما أن تتدهورا ، وأنهما ارتقتا وتقدمتا رغم النكسات على الطريق ، وهاجم هوبز « نظرية العصر الذهبي » ، بإعلانه أن الإنسان الأول ، وهو في مرحلة حرب ، بلا حكومة قوية ، « لم يكن لديه فنون ، ولا آداب ، ولا مجتمع ، وأسوأ من هذا كله ، كان يتولد دوماً الفزع ، ويحدق به دائماً خطر الموت ميتة عنيفة ، وكان يحيا حياة موحشة فقيرة رثة وحشية قصيرة » .

وحدد بوسيه Bousset في كتابه Discourse on Universal History ١٦٨١ اثنتي عشرة فترة متعاقبة في تاريخ الثقافة ، ووجه أنظار العلماء والباحثين إلى موضوع تاريخ العالم في جملته . وتابع أندريه فليبيان Felibien في كتابه Entretiens ١٦٨٥ ، علاج فازاري لتاريخ الفن . وأيد الاعتقاد بأن الفن الإيطالي قد انحط في أوائل القرن السابع عشر ، كما توجس فازاري ، وكما لاحظ بللوري ، ولكنه رأى أن بوسان Poussin قد أحياء ، بالعودة إلى القواعد الكلاسيكية .

وفي مستهل القرن الثامن عشر استخدم الكاتب الإنجليزي ريتشاردسون ، لأول مرة ، اصطلاح « تاريخ الفن » ، وخطط ما يمكن أن يكون —

في المستقبل « تاريخاً للفنون » وفي كتابه « حياة لو كاس كراناك » ١٧٢٦ ، استخدم ج . ف . كريست ، استخدم هذا الاصطلاح ، كي يشير إلى مجال خاص للدراسة . ويقول فان در جرتن Van der Grinten إنه بعد ونكلمان أصبح الاصطلاح ملكاً مشاعاً ، وفي النصف الأول من القرن بدأت كلمة « الأسلوب » Style تستخدم ، بدلا من كلمة « نمط » (Manner) كما استخدمها جيرتي ، وفازاري وبللوري . ولقيت كلمة « ذوق Taste حظوة وبخاصة في أسلوب كل فنان على حدة . وأوضح كايوس Caylus (١٧٥٦ - ١٧٦٤) أن كلمة « نمط » في الفنون البصرية تناظر كلمة « الأسلوب » في الأدب .

ونشر ونكلمان في ١٧٦٤ ما أطلق عليه « أول تاريخ منسق للفن القديم » (١) ، ووضع مستويات عالية لما أعقبه من تقدم في دراسات تاريخ الفن . ولكن امتداحه الشديد لما اعتبر أنه روح الفن الأغريقي ، أطال الاعتقاد الذي ساد في عصر النهضة بأن الفن الحديث ما كان إلا نوعاً منحطاً ممتسحاً منه . وعلى طريقة أفلاطون إلى حد ما ، مجد « بساطته واتساقه الكريمين » و « وقاره ، وتحفظه ، وسكونه المنسجم » ، بالمقارنة إلى الانفعال القلق والمبالغة في الفن الحديث ، كما يتمثل في نحت بيغال Pigalle ، وهو نحت تشيع فيه

(١) ظهر كتابه آراء حول نسخ بعض أعمال التصوير والحفر اليونانية في دوسن ولينج ١٧٥٥ . انظر جرتن ص ٧٢ وما بعدها . وينسب ك . جلبرت ، وه . كوهين إلى ونكلمان فضل إدخال « مفهوم التطور في الاساليب » ، كما يسميه ا . ج . هولت . أول من أدرك أن تاريخ الفن ليس مجرد تماثبات للقصص وحياة الفنانين ، ولكنه مظهر للتطور العام للفكر الانساني . « Literary Sources of Art History » (برنتون ، نيوجرسي ١٩٤٧ - ١٩٥٨ ص ٥٢٢) . وهذا مثير مناقشة . فقد ابرز بليسي وغيره - كما رأينا - تماثبات الاساليب ونموها التدريجي كما أشار لوكريشس إلى مكانتها في التطور العام للفكر ، ولكنه لم يوضح بصفة قاطعة حتى القرن التاسع عشر . ان ونكلمان - كما أوضح هولت - فكر في لفظة « الاسلوب » بالنسبة للفن في حقبة برمتها ، على انه يعكس فلسفتها وحضارتها . وقد شمل هذا الالفاظ الرياضية بالنسبة لليونان ، كما شمل الالفاظ النفسية لناخها .

أحاسيس الجنس . ومن رأيه أن تاريخ الفن « يهدف إلى بسط نشأته ونموه ،
وتغيره وسقوطه ، جنباً إلى جنب مع الأساليب المتباينة للشعوب والعصور
والفنانين » . وأخذ بعين الاعتبار ، عند تفسيره للأحداث ، تأثيرات المناخ
والأحوال الاجتماعية . وقال بأن الحرية غرست في الاغريق نزعات سامية ،
حيث أن منظر سطح البحر الذي لا حدود له ، يوسع نظرتنا . وميز ونكلمان
أربع مراحل في الفن اليوناني ، بعد البداية غير المنتظمة . فأولاً كانت هناك
المرحلة العتيقة الميتة حتى فيدياس ، وكانت قاسية قوية ، وغالباً ما كانت
دقيقة في تفاصيلها ، خالية من الرشاقة . وتلتها مرحلة الأسلوب العظيم ،
وهو أسلوب فيدياس وسكوباس ، وهو يتميز بالبساطة الرفيعة والوحدة ،
مما يشبه أسلوب رافاييل في التصوير . أما المرحلة الثالثة فهي مرحلة الأسلوب
الأكثر رقة ونعومة ، أسلوب براكسيتيلس ، وهو أسلوب جميل رشيق ،
يمثل أسلوب جويدو ريني Guido Reni . أما الرابعة أو الدورة الأخيرة فكان
طابعها المحاكاة والانتقاء ، وكانت تافهة (١) .

وفي غضون ذلك جرت دراسات مماثلة في تاريخ الموسيقى . وهنا أيضاً
مال الباحثون في القرن الثامن عشر إلى تقسيم محكم إلى مراحل (٢) . ففي ١٧٦٣
نشر جون براون فكرته « الكاملة » عن تاريخ الموسيقى والشعر ، ابتداء
من الحالة الهمجية أو غير المصقولة . وتتبع في بحثه هذا ستاً وثلاثين مرحلة ،
مبتدئاً من وحدة اللحن والرقص والأغنية الأولى ، إلى أن بلغت هذه الوحدة
درجة الكمال في اليونان ، ثم فترة تدهورها إلى انفصال اللحن والرقص
والشعر في عصره هو . ويقول و . د . ألن بأن براون تصور المراحل في الموسيقى
وفقاً لمبدأ « الأشكال الثابتة » في « سلسلة من الوجود » . وكان لزاماً على

(١) استخدم ونكلمان لفظة « أسلوب Style » وهو يعنى بها اسمى انجاز
في الفن في عصر معين . ولم يقصد بها مادة الفنان في عمله . ولم يتصور الأسلوب على
انه قادر على التقدم أو التطور (فان در جرتن - ص ٧٥) .
(٢) « Philosophies of Music History » فلسفات تاريخ الموسيقى - نيويورك

التطورية التي جاءت بعد ذلك أن تضيف الفكرة القائلة بأن كل مرحلة كانت « نمواً » من المرحلة السابقة لها .

وأقر فوركل Forkel - مؤرخ الموسيقى الألماني الرومانتيكي ، عندما كتب في ١٧٨٨ ، فكرة أن الشعر والموسيقى كانتا في الأصل شيئاً واحداً ، ولكنه أنكر أنهما انفصلا . فقال بأنهما كانتا تنموان معا ، وكان لهما نفس القسمين : القواعد ثم البيان . فإن تألف الألحان (المارموني) هو أسمى تطور لقواعد الموسيقى والتعبير الموسيقى ، والفوجة Fugue (التسلل الموسيقى) هو أرفع صورة موسيقية أبدعتها البلاغة ، وسار فوركل خطوة نحو التطورية ، حين قال بأن الموسيقى والشعر تقدمتا بشكل متصل دون انقطاع . « فالفنون والعلوم تنمو ، مثل كل مخلوقات الطبيعة ، شيئاً فشيئاً ، حتى تبلغ درجة الكمال » . وكان ثمة ثلاث مراحل في تاريخ الموسيقى : الأولى - التي لا يزال كثير من الناس يعيشون فيها - هي مرحلة الأصوات البدائية البسيطة غير المنتظمة الإيقاعية . والثانية هي مرحلة السلام الموسيقية والكلام المتغير في درجة الصوت أو مقامه ، مع التشابه في التعبير عن الأحاسيس والأفكار . أما في المرحلة الثالثة فإن الأفكار والأحاسيس جميعها تنشأ من نفس الطاقة الأساسية الكامنة في النفس . ويجب أن يكون التعبير متنوعاً مثل تنوع أحاسيسنا ، ويسر تألف الألحان سبيل التنوع في التعابير إلى أكبر حد ، بمساعدة الآلات التي اخترعت حديثاً . وهو على النقيض من أفلاطون ، يعتبر هذا التنوع لوناً تقديمياً .

وعلى حين كان بعض الكتاب يضعون بعض النظريات في تاريخ كل فن بعينه ، على هذا النحو ، كان ثمة كتاب آخرون يحاولون إلقاء نظرة أوسع على التاريخ الثقافي في جملته . فقال كنديللاك E.B. Condillac في ١٧١٦ بأن اللغة والرقص والموسيقى والمسرحية كانت قد نشأت كلها عن طريق المحاكاة ، محاكاة الرقص وكذا الإيماءات بوصفها وسيلة للتفاهم . ونشأ التصوير عن محاكاة الكتابة بالصور . وميز جيامباتستافيكو Giambattista Vico في كتابه

Principles of a New Science ١٧٢٥ - ثلاثة عصور في تاريخ العالم: الأول عصر الدين أو الآلهة ، والثاني عصر الإبطال ، والثالث عصر الإنسان ، وهي ترتبط بثلاثة ألوان من « الطبايع » (الدينية ، البطولية ، الإنسانية) وثلاثة أنواع من نظم الحكم (التيقراطية أى الدينية ، والارستقراطية ، والإنسانية) . وقد تبقى بعض ملامح المراحل الأولى في المراحل التي تليها . وتضمنت نظرية فيكو مراحل الفن كذلك ، فإن أول ألوان الأدب كان الشعر ، وقد تطابق مع الأساطير (الميثولوجيا) كبداية الفلسفة ، وعن هذه ينشأ التفكير المجرد . وكان الناس يشعرون بالحكمة الشعرية ويتصورونها ويصدقون بها تصديقاً حرفياً ، وكانت الكتابة بالصور سابقة على الكلام ، وقد عبرت عن الصور التي تشكلها الروح الشعرية . وهكذا كانت الكتابة الهيروغليفية البدائية ذات المعاني الرمزية وسيلة للاتصال . ثم إن المعرفة على حد قول فيكو تتقدم عبر مراحل ثلاث : ١ - الإحساس دون ملاحظة ، ٢ - الملاحظة مع الانفعال ، ٣ - التأمل الخالص مع الأفكار الواضحة . وتعاقب المراحل الثقافية تقدمي إلى حد ما ، ولكن كل شعب يضمحل ويتدهور آخر الأمر بفعل الترف والطيش والاسراف والخنون .

وكتب أدلنج Adelung « تاريخ الثقافة » بالألمانية في ١٧٨٢ ، وقسم فيه تاريخ الإنسان إلى ثمان مراحل تناظر كل منها مرحلة في تاريخ الفرد . وتسمى المرحلة الثالثة ابتداء من سيدنا موسى إلى ٦٨٣ ق . م . « الجنس البشرى في صباه » ، The Human Race as a boy أما المرحلة الثامنة من ١٥٢٠ إلى الوقت الحاضر فهي « الإنسان ينعم باستنارته الكاملة (١) Man in Enjoyment of his full Enlightenment

وحين انطلق قرن الاستنارة والأمل والعقلانية إلى نهايته الرهيبة في الثورة الفرنسية ، كسب أنصار المذهب الحديث نصراً مؤقتاً في « معركة القديم

(١) يلاحظ كروبر Kroeber ان هذه النظرية تسبق نظرية سينجلر : Spingler « Style and Civilizations » (ايثاكا - نيويورك) ١٩٥٧ .

والحديث . أما فيما يتعلق بالفنون، فإن ترجو كان لا يزال لديه بعض التحفظات في ١٧٥٠ . إن الزمن دائب على إزاحة الستار عن كشوف جديدة في ميدان العلوم، ولكن للشعر والتصوير والموسيقى حداً معيناً تقرر د طبيعة اللغات ومحاكاة الطبيعة ، وما لأعضائنا من حساسية محدودة : أيها تقرب منه شيئاً فشيئاً ، وأيها لا تستطيع اجتيازه . وقد بلغ عظماء الرجال في « عصر أوغسطين - العصر الكلاسيكي » هذا الحد ، ولا يزالون هم النماذج التي نحتفيها . ولكن ترجو وجد من الصواب أن « يحيى قرن لويس على أنه أعاد العقول إلى النقطة التي كان التقدم قد وقف عندها » . حيث التف حول العرش الفرنسي « أنداد سوفوكليس وميناندر وهوراس » ، يبدعون فنوناً جديدة ويبلغون بالقدمة إلى مرتبة الكمال . وفيما يتعلق بالتقدم السالف بصفة عامة فقد أورد ترجو بعض الأفكار التي طورها كومت فيما بعد على أنها « قانون المراحل الثلاث » وهو حجر الزاوية في فلسفته الوضعية . ويقسم ترجو تاريخ الفكر إلى المراحل اللاهوتية ، والفلسفية ، والعلمية . وفي الأولى يحاول الإنسان تفسير الأحداث على أساس إرادة الآلهة على أنهم بشر مبعجلون مكرمون . وفي المرحلة الثانية يحاول الفلاسفة نفس المحاولة بلغة المفاهيم المجردة ، مثل « الأعيان » « الملكات » . وهي مجرد تغطية لجهلهم . أما في المرحلة الثالثة فإن التفسير الحقيقي يجري على أساس الملاحظة التجريبية ، والقوانين الرياضية المحققة .

وارتقت البيولوجيا والجيولوجيا في خطين متوازيين منفصلين ، حيث وضعاً أساس نظرية لامارك Lamarck ١٨٠٩ ، وهي نظرية التطور العضوي عن طريق انتقال الخصائص المكتسبة . وفي ١٧٥٤ توقع ديديرو ، في ذكاء متقد انصهار النظريتين معا ، نظرية التقدم الثقافي والتطور العضوي السابق للإنسان ، الأمر الذي قدر له أن يسيطر على الحياة الفكرية في أوروبا بعد ذلك بمائة عام . وقال ديديرو : « حتى إذا تلقنا عن سفر الرؤيا أن الجنس البشري خرج من يد الخالق على الحالة التي هي عليها الآن ، فإن الفيلسوف

الذى يسلم نفسه للحدس والتخمين لابد أن ينتهى إلى أن الحياة كانت عناصرها دائماً مبعثرة في كتلة المادة غير العضوية ، وأنه حدث في النهاية أن اتحدت هذه العناصر ، وأن الجنين الذى تشكل من هذا الاتحاد قد مر بما لا نهاية له من التنظيم والارتقاء ، وأنه قد اكتسب ، على التعاقب ، الحركة ، والاحساس ، والآراء والفكر ، والتأمل ، والضمير ، وال عاطفة ، والإشارات والإيماءات والنطق ، والقوانين ، ثم العلوم والفنون آخر الأمر ، وأنه قد انقضت ملايين من السنين في كل من مظاهر الارتقاء هذه ، وأنه لا تزال هناك مظاهر جديدة من الارتقاء لابد من المرور بها ، ولكنها غير معروفة لنا (١) ، ونشأت فكرات الجمال والترتيب والتناسق من روح التجريب البدائية ، ومن تصميم الآلات لمواجهة الحاجات البدائية . أما تنوع الجمال فإنه يتطور طبيعياً ، ولا يتطلب حساً باطنياً غامضاً .

وما هى إلا خطوة صغيرة ولكنها حاسمة ، حتى ضمن كوندورسيه .
الفنون تضميناً صريحاً في « تقدم العقل الإنساني » الذى أجمل تاريخه قبل وفاته بفترة قصيرة ، حين كان مختفياً عن أعين روبسبير في ١٧٩٣ . وأكد « أن الفنون يمكن أن تتقدم ، وأنها فعلاً تتقدم : وأنه مجرد تعصب ذميم أن يذهب بنا الظن إلى « أن الفنون ، مقضى عليها بالرتابة الأزلية ، رتابة محاكاة النماذج الأولى ، حيث أن أروع الجمال وأشدّه تأثيراً قد تم بالفعل إدراكه واستيعابه » . وسوف يظل التمتع بتناج العصور المختلفة قوياً كما كان من قبل ، حتى ولو لم يبلغ المؤلفون درجة الكمال . وكلما كثر الانتاج الجيد القيم وصار أكثر كمالاً واتقاناً ، فإن كل جيل سوف يختار ويبني إعجابه بما هو أجدر بالاعجاب ويدع الباقي ليأخذ طريقه إلى سلة المهملات أو زوايا النسيان . ويرى كوندورسيه أن تقدم الفنون في المستقبل سوف ينبع من تقدم الفلسفة والعلم ، ومن الملاحظات التى هى أكثر عدداً وأشدّ عمقاً ،

(١) انظر Pensées sur l'Interprétation de la Nature وايضا Œuvres

عن أهداف وآثار ووسائل الفنون نفسها ، وكذا من تحطيم الأهواء والتحيزات
الاستبدادية التي كانت تحد من الفنون في الماضي ، والتي نبذها العلم والفلسفة
بالفعل ، ولن تستنفد وسائلهما

أما من حيث الحضارة بصفة عامة ، فإن كونودورسيه لا يحتفظ بأى أثر
للاعتقاد المتشائم القديم في الانحلال ، أو في الدورات العامة للتقدم والاضمحلال .
فهو يقول بأن الحقائق لا تنبئ بأن هناك حداً لتقدم الإنسان ، اللهم . إلا فترة
دوام الأرض ، وليس ثمة قوة بشرية تستطيع أن توقف التقدم طالما بقيت
الأرض . وقد يسرع التقدم أو يبطئ الخطى ، ولكنه لا يرجع القهقري
قط إلا إذا وقع اضطراب عام جذرى في الأحوال على الأرض . ويبدو
أن ثبات قوانين الطبيعة يؤكد آمالنا في التقدم في المستقبل . وسوف يستمر
التقدم طيلة المرحلة العاشرة من مراحل التاريخ ، حيث انتهت المراحل التسع
الأولى بالإنسان إلى قيام الجمهورية الفرنسية . وهكذا فإن معايير التقدم
الرئيسية عند كونودورسيه هي ازدياد السعادة والعدالة عن طريق المعرفة ،
وتحكم العقل ، والحرية .

وفي « الصورة التاريخية » التي رسمها كونودورسيه ، وضعت الأقسام
في الأصل على أساس فترات زمنية تقريبية ، لا على أساس أنماط
أو تراكيب مميزة ثقافية متعاقبة . وهو يسميها . حقبة « لا « مراحل » .
ولكنه لا يضعها على أنها مجرد حقبة زمنية ، بل على أنها مراحل في رحلة
أو عملية تطورية . ويسمينا « تقدماً » ، ولكنها تنطوى على كثير مما أطلق
عليه فيما بعد « التطور الثقافي » ، ولو أنها ليست حركة منتظمة في اتجاه واحد
تماماً ، لأن بعض المراحل (لاسيما من سقوط روم إلى النهضة) انتكاسية
على الأغلب ، ولو أن الحركة السائدة هي في مجملها إلى الأمام . وهو يحلل
الأحداث والأحوال الثقافية في كل مرحلة ، على أساس عدة عوامل ، وبخاصة
العوامل السياسية والفكرية والتكنولوجية ، على أن هذا التحليل تم بشكل

مقتضب، متفاوت الجودة والنظام في الغالب، وهذا شيء لا يدعو إلى الدهشة،
في ضوء الظروف التي كتب فيها هذا الموجز « sketch » ، وفي ضوء
المعرفة المحدودة المتاحة آنذاك .

وتميزت مرحلة التقدم الأولى، في رأي كونودورسيه ، بتكوين المجتمعات
القبلية . كما أنها تضمنت أصل الرقص والموسيقى والشعر . وكان تكوين اللغة
سابقاً على هذه كلها . وفي المرحلة الثانية ، وهي مرحلة الرعي ، أصبحت
اللغات أغنى من ذي قبل ، ولكنها لم تكن أقل مجازاً ووضوحاً . وتحسنت
الموسيقى والآلات الموسيقية والشعر ، واستطاع الناس أن يرعوا مشاعرهم ،
ويحكموا على آرائهم ويختاروها . أما المرحلة الثالثة فهي مرحلة الزراعة ،
حتى اختراع الحروف الهجائية ، وفيها ارتقى الأدب المكتوب وبعض الحرف
مثل النسيج ، أما العلوم فكانت لا تزال في المهد . وكانت المرحلة الرابعة
هي مرحلة اليونان حتى « تقسيم العلوم » في عهد الاسكندر . « ووصلت
الفنون الجميلة آنئذ إلى درجة من الكمال لم يعرفها شعب من قبل ، ويندر
أن يكون أي شعب قد بلغها منذ ذلك الحين » . ويرجع بعض هذا الارتقاء
إلى العبقرية الفردية ، كما يرجع البعض الآخر إلى عملية التحسن التدريجية
في الفنون . وفي المرحلة الخامسة ، وفي اليونان ورومه ، منذ تقسيم العلوم
إلى اضمحلها ، احتفظت اليونان بتفوقها في الفنون ، اللهم إلا في فترة
مجد الرومان أيام فرجيل وتاسيتس ، التي أعقبها فترة اضمحلال مثل أيام
أوغسطين وجيروم (القرن الرابع) . وفي المرحلة السادسة انحطت المعرفة
والأخلاق ، حتى عهد الحروب الصليبية ، باستثناء العرب المسلمين الذين
تذوقوا الشعر والعلوم . وتجدد ارتقاء العلم في المرحلة السابعة التي انتهت
باختراع الطباعة ، وفي هذه المرحلة وصل دانتى وبوكاشيو وبتراشك بالأدب
الإيطالي إلى مكانه عالية ، وجاءت المرحلة الثامنة بالفلسفة والعلم لتخلع نير
سلطان القساوسة ، وكان تقدمهما سريعاً مذهلاً بينما في إيطاليا « وصل شعر
الملاحم والتصوير والنحت درجة من الكمال لم يكن للأقدمين عهد بها » ،

كما كاد فن الدراما في فرنسا يصل على يد كورني (١٦٠٦ - ١٦٨٤) إلى مكانة أعلى . والحق أنه إن كان التحمس للقديم يدعى تفوق العبقريّة عند أولئك الذين أبدعوا الروائع آنذاك ، فإنه من الصعب مقارنة أعمالهم بنتاج إيطاليا وفرنسا دون أن ننبين « التقدم الحقيقي الذي أحرزه الفن نفسه على يد المحدثين » .

وامتدت مرحلة التقدم التاسعة (التي عاصرها كونلورسيه) ابتداء من ديكارت إلى تأسيس الجمهورية ، ولم يعد التقدم أمراً بطيئاً غير محسوس ، بل أدى إلى الثورة في بعض الأمم . ولا بد أن تنتشر هذه يوماً في كل البشرية ، وتكشف الفنون الجميلة عن نتائج مشرقة . وكادت الموسيقى بنظريتها التي دعمتها العلوم الطبيعية ، أن تصبح فناً جديداً ، وكانت فنون التصوير أكثر تألقاً في فرنسا منها في إيطاليا . ولا زلنا في التصوير تتبع رافائيل والمصورين الإيطاليين الثلاثة المعروفين باسم Carracci (القرن ١٦) . فقد مضى زمن طويل على ظهور عبقريّة مثل عبقريّة رافائيل ، ولكن فترة العقم هذه لا ترجع إلى الصدفة وحدها ، ولا استفاد وسائل الفن ، ولا إلى كون القدرات الطبيعية عند الفرنسيين أقل منها عند الإيطاليين . « الواقع أن التغيرات في السياسة وفي العادات هي التي يجب أن ينسب إليها ضعف الانتاج الفني لا انحطاط الفن ذاته . » وسمت المأساة والملمهة في فرنسا على أيدي راسين وفولتير وموليير ، إلى « ذرى لم تبلغها بعد أية أمة أخرى » . وتعلم الأدب الفرنسي والانجليزي والألماني أن يمثل لقواعد العقل والطبيعة ، وهي قواعد شاملة تصلح لكل اللغات وكل الشعوب ، وتجعل الجميع يتهجون بنفس مظاهر الجمال ، وينفرون من نفس الشوائب ، ورغم أنها قواعد شاملة . فهي تسمح بنطاق واسع من التعديل والتحوير بالنسبة لمختلف البيئات والتطبيقات .

ويقول كونلورسيه بأن قابلية الإنسان للكمال غير محدودة . فإن قابلية الأنواع للكمال والانحلال العضوي في حالة النبات والحيوان ، إنما هي أحد

القوانين العامة للطبيعة ، وهو قانون يشمل الجنس البشرى . ويمكن عن طريق العلم ، القضاء على السيين الرئيسيين للانحلال وهما الثراء المتطرف والفقر المدقع ، ومن ثم يطول أجل الحياة ويرتفع مستوى الصحة . ولما كان كوندورسيه يشير إلى أنه من الممكن نقل الملكات العقلية والأخلاقية الإدراكية الحسية السامية ، بصفتها أجزاء من الكائن الحى ، فكأنى به على وشك القول بإمكان التقدم فى المستقبل عن طريق علم تحسين النسل . ويختتم كوندورسيه بحثه بالأمل (المبنى على النظريات المعاصرة للتطور عن طريق انتقال الخصائص المكتسبة) فى أن التعليم ، بتهذيبه القدرات العقلية ، يمكن أن يؤثر فى القدرات الفطرية الموروثة بشكل طبيعى .

وهنا يكاد يكون كوندورسيه على وشك مواصلة الفكرة الثاقبة التى نادى بها ديدبرو ١٧٥٤ ، ألا وهى ادماج نظرتى التقدم الثقافى والتطور العضوى . على أنه ، حتى ولو كان قد امتد به الأجل ، لكان لازماً بذل الكثير من الجهود الشاقة للوصول إلى أدلة تجريبية على التطور الثقافى والعضوى كليهما . ولم يكن هناك مناص من تكوين رأى أقل مثالية وأكثر عنفاً فى واقعته عن الوسيلة التى تم بها كلا التطورين ، عن طريق الكفاح المرير من أجل البقاء والقوة . وقد وعى هذا الدرس ، إلى حد ما ، من الكفاح المتواصل ، والتحرر من الأوهام ، اللذين أعقبا الثورة .

٣ - نظريات أوائل القرن التاسع عشر

هوجو ، كونت ، هيغل ، وغيرهم

انقضى أكثر من نصف قرن من الزمان قبل أن يتمكن سبنسر من توحيد مسارى الرأيين : البيولوجى والاجتماعى ، فى مركب واحد كبير . وكانت هذه الفترة بالنسبة للبيولوجيا فترة بحث مستفيض ، وإيمان متزايد فى تحول الأنواع ، أما فيما يتعلق بعلم الاجتماع وفلسفة التاريخ ، فقد خرج مذهبان هامان واسعا النطاق ، وهما مذهب هيغل فى ألمانيا ومذهب كونت فى فرنسا . وقبل ظهورهما علققت مدام دى ستال على تقدم الفنون تعليقا له دلالة

ومغزاه ، ورغم أن تعبيرها جاء على أسس القيمة ، فإنه تضمن إشارة إلى التطور الثقافي كذلك . ولم تؤكد هذه السيدة أن الفن الحديث أفضل من القديم في الشكل أو التعبير ، لأن القدامى كانوا قد بلغوا الكمال في تنظيم النطاق المحدود من الأفكار والمشاعر المعروفة لديهم ، ولكنها قالت بأن ثمة نطاقاً أوسع كثيراً قد أصبح متاحاً ، من هذه المواد النفسانية ، فقد تغير المجتمع ، وعظمت حصيلة الأفكار ، وغدت الانفعالات تميز بشكل أدق . وهناك « تطور جديد في الحساسية » (١) وأبرز جيزو هذه النقطة في كتابه « تاريخ الحضارة في أوروبا » ، فقال بأن رصيد الأحاسيس والأفكار في الأدب الحديث أقوى وأغنى ، وأن المرء ليرى أن النفس الإنسانية قد أثرت في مواقف أكثر عدداً ، وإلى أعماق أبعد ، ومن هنا كانت النقائص الشكلية في الكتابة الحديثة . وجنباً إلى جنب مع الأحكام الخاصة بقيمة الفن ، كان هؤلاء الكتاب يلاحظون الحقيقة التاريخية ، حقيقة تزايد التنوع ، والتغير ، الانفعالية في الفن . وكان سبنسر يسي هذا « تفاضلاً » وهو أحد المظهرين المتداولين في تطور الفن . ولعلنا نذكر أن أفلاطون قد استنكر الفن الحديث في عصره بسبب هذه التزعة بعينها . كذلك أكد فيكتور هوجو التفاضل أو التباين في « مقدمته » القوية لرواية « كرومويل » ١٨٢٧ . وكانت المقدمة في أساسها دفاعاً عن هذه المسرحية الخلافية من وجهة النظر الرومانتيكية ، ولكنها كانت عرضاً ، شيئاً أكثر من ذلك بكثير : نظرية في المراحل في تاريخ الأدب ، ورأياً جديداً في الفن الرومانتيكي ، بوصفه أسمى مرحله أمكن بلوغها آنذاك . ولم يقل هوجو وما كان الصديق ليحالفه لو قال ، بأن كل الفن الرومانتيكي معقد . فبعض هذا الفن غاية في البساطة . ومهما يكن من شيء فإن كثيراً من أعمال هوجو كبير معقد ، ولقد أعجب هو بتعقد الأدب الحديث .

ولقد صرح هوجو بأن الأسلوب الحديث « يتعارض رأساً مع البساطة

(١) بيوري : ص ٢٦٦ ، وهو ينوه بكتبتها : « الادب » ، « ألمانيا » ، « روح المسيحية » .

المتسقة التي اتسمت بها عبقرية القدامى « ، التي هي في كثير من الأحوال رتيبة في تناسقها الكامل وانسجامها التام وفي تكرارها لكل ما هو جميل ورفيع . » أما العبقرية الحديثة فقد ولدت من الاتحاد المثمر بين النمط المتنافر الغريب والنمط الرفيع المهيب ، وهي عبقرية غاية في التعقيد وتنوع الأشكال ، ووفرة الخلق والابداع فيها . ولكن ما هو المتنافر الغريب « الجروتسك » إنه نمط من الفن متنوع تنوعاً بلا حدود . فهو تارة قبيح شاذ مفزع ، وتارة أخرى هزلى مضحك ساخر ، ينشر الرعب كما يثير الضحك ، وهكذا دواليك ، كما كان الحال في تماثيل الشخصوس البشعة ومرح السحرة الصاحب في العصور الوسطى ، وفي « شياطين » دانتي وملتون ، وفي رسوم كاللو Callot وميكلائنجلو ، وفي سكاراموش Scaramouche ومفستوفيليس Mephistopheles ، حيث تتنافر فيها كلها الأشكال المفزعة التي تمثل الهامة (مصاصة الدماء) والعمالقة والغيلان والشياطين مع عرائس الحان والربات . والواقع أن الجروتسك - وكذلك يسميه بعضهم (المسخ) ، على كل التشوهات والنقائص والشوائب والانحرافات والعيوب والردائل والأهواء والجرائم هو فن شهواني متزلف . شره شحيح ، زائف منحل ، ينم عن الرياء والنفاق ، ومن ثم يعرض دائماً في أوجه جديدة ، ولكنها ناقصة . ويقول هوجو إنه يرتبط في الفن الرومانتيكي ، ارتباطاً وثيقاً ، بكل ما هو جديد ورفيع ، حيث يقوى كل عنصر العنصر الآخر ، « بالصراع بين مبدئين متعارضين » - جدل أو حوار كما كان يمكن أن يسميه هيجل وماركس . وهذا الصراع ينتج الدراما ، أي مزج المأساة بالملهاة .. وانطلاقاً من ازدواجية الجسد والروح في العقيدة المسيحية ، فإن الشعر الحديث هو انسجام الأضداد . ويؤلف الجروتسك في الشعر الحديث ، لوناً من أرقى ألوان الجمال في الدراما الحديثة التي هي عبارة عن وحدة معقدة من عناصر متنافرة . ولقد بلغنا في شكسبير الذي يوازن بين المبدئين ، ذروة الشعر في الأزمنة الحديثة . ويقول هوجو بأنه ، أي شكسبير ، هو الدراما ، أي الاتحاد بين نمط الجروتسك

والنمط الرفيع ، بين الرهيب والسخيف ، والدراما هي الانجاز الذى يميز الأدب الحديث ، أى المرحلة الثالثة فى تاريخ الأدب . ومن بين « الوحدات الثلاث » فى الكلاسيكية الجديدة ، أو « الأرستطالية الزائفة » هناك وحدة الموضوع أو حبكة المسرحية ، وهى القاعدة الوحيدة الثابتة الصحيحة ، وهى لا تتطلب البساطة فى الموضوع و « لا تستبعد بحال من الأحوال أية موضوعات ثانوية قد يعتمد عليها الموضوع الرئيسى أو الحبكة الرئيسة وعلى هذا الأساس يبررون حركات المسرحيات عند شكسبير ويدافعون عنها ، ويقول هوجو إن كرومويل ، بوصفه شخصية تاريخية ، قد أعجبه ، على أنه كائن معقد متغير الخواص متعدد الجوانب ، يتكون من كل ألوان المضداد . »

وطبقاً لنظرية هوجو عن المراحل فى تاريخ الأدب ، يحدث كل شيء فى ثلاثيات (١) ، وفى ثلاثيات داخل ثلاثيات . فنحن الآن (١٨٢٧) فى شيخوخة الحضارة والأدب ، حيث مرت مرحلتا الشباب والرجولة . « ولشعر ثلاث فترات ، ترتبط كل منها بفترة من فترات الحضارة : الشعر الغنائى ، وشعر الملاحم ، والدراما . فكان الشعر غنائياً فى الأزمنة البدائية ، وملحياً فى الأزمنة القديمة ، ومسرحياً (درامياً) فى الأزمنة الحديثة . أما الشعر الغنائى فإنه يشيد بالخلود . على حين أن شعر الملاحم يضئ على التاريخ مهابة وجلالا ، والدراما تصور الحياة . ويتميز الشعر الأول بالصراحة والبراءة ، والثانى بالبساطة ، والثالث بالصدق . ويميز رواة القصائد الحماسية الانتقال من الشعراء الغنائيين إلى شعراء الملاحم ، كما يميز الرومانتيكيون الانتقال من الشعراء الغنائيين إلى الشعراء المسرحيين (الدراميين) . ويظهر المؤرخون فى الفترة الثانية ، وكتاب الحوليات والنقاد فى الثالثة . وشخصيات القصيدة الغنائية شخصيات جبارة : آدم ، قابيل ، نوح .

(١) فى ١٦٥٠ ، وافق يوجين دلاكروا ، وهو مصور رومانتيكى ، على ان « للفنون طفولتها ورجولتها ، وشيخوختها » ((الجورنال ١٩ فبراير)) .

وشخصيات الملاحم مردة: أخيليس ، أتريوس ، أو رستين . أما شخصيات الدراما فهم من البشر - هملت ، مكبث ، عطيل . ويعيش الشعر الغنائي على المثالية وشعر الملاحم على العظمة ، أما الدراما فتعيش على الحقيقة والواقع . وأخيراً يفيض هذا الشعر المثلث الجوانب من ثلاثة منابع - الانجيل ، هوميروس ، شكسبير إن الحضارة تبدأ بانشاد أحلامها ، وتنتهي بسرد أعمالها ، وتنتهي آخر المطاف بوصف ما تفكر فيه ... ويمر كل شيء في الطبيعة وفي الحياة بهذه المظاهر الثلاثة : الغنائي والمحمي والدرامي لأن كل شيء يولد ، وينشط ، ثم يفنى »

وعلى هذا النحو ذاته قسم ج . م . فيشر تطور الموسيقى ، حين كتب عنه ١٨٣٦ ، إلى ثلاث فترات : ١ - القديمة ، وتتميز بالبساطة ونقاوة اللحن (الميلودية) . ٢ - الفترة المسيحية ، وتتميز بالهارمونية والأخوة - ٣ - الحديثة ، وتتميز بالحرية الهارمونية والمزج بين التناظر والتنافر النغمي . « فكما أن تطور البشرية من حالة الطبيعة يتقدم على مراحل ، نحو الحضارة ، فكذلك الحال في الفن والعلم ... وهما مظاهر التقدم البارزة . وتتفق المراحل التطورية الرئيسية في الموسيقى مع المراحل الرئيسية في تاريخ الإنسان » .

ولم تعدت هذه الكثرة من أصحاب النظريات إلى تقسيم التاريخ ، على هذا النسق ، إلى ثلاث مراحل أو فترات ؟ ولم كان رقم ٣ ، في الكثير الغالب أثراً في مجموعات وأقسام أخرى ، كما هو الحال في عقيدة التثليث المسيحية ، مثلاً ؟ إن كثيراً من تصنيفات الفنون تتبع هذه الصيغة المحكمة ، ومثال ذلك تصنيف ف. ت. فليشر : البناء ، التقبلي ، الشعري . « بل إن الحقائق في كثير من الأحوال قد تبدو قابلة كذلك قابلة تامة لعدد مختلف من التقسيمات ، وهذه لا تخلو منها كلية نظريات التاريخ ، ولكن يبدو أن للرقم ٣ سحراً خاصاً . فهل ينطوي هذا على شيء من رمزية عاطفية غير مقصودة ؟ قد يعود الإنسان بذاكرته إلى إيمان الفيثاغوريين بالقوة الخفية في رقم ٣ ، والخرافة الشائعة بشأن التفاؤل والتشاؤم ببعض الأرقام مثل ٧ و ١٣ والطرق المتباينة

في تفسيرهما . فالأسبوع سبعة أيام ، والسنة إثنا عشر شهراً ، وهنا يكون رقم ١٣ غير طبيعي . ورمز أرباب التحليل النفسى إلى رقم ٣ بالمذكر ، وإلى رقم ٢ بالمؤنث ، وفي هذا تكمن فكرة أن ٣ ، وأى رقم فردى ، أقوى نوعاً ما ، وأقل انفتاحاً في الوسط ، وأقل احتمالاً لأن يتمزق ويسقط بحدأ . وهذه الفكرة موجودة في الرمزية العددية الصينية . فإن رقم ٣ يوحى بحلقة تربط بين طرفين ، وبالتوفيق بين ضدّين ، أو العمود أو الحجر الرئيسى الحامل للعقود . كما يوحى بالصباح والظهرة والليل ، أى بالطفولة والنضج والشيخوخة .

ومهما يكن من أمر هذه التفسيرات ، فإن نزعة العلم الثقافى في الوقت الحاضر إلى تجنب مثل هذه التقسيمات البارة ، تتطلب تفسيراً ، إن هذه النزعة تعبر تعبيراً واعياً مقصوداً عن إيمان بأن هذه التقسيمات البارة كثيراً ما جاءت في الماضى على نسق تعسفى لا يطابق الحقيقة ، وأن الأمور لا تجري بهذه الطرق البسيطة المنتظمة بل قد يكون هناك أيضاً مزيد من ردود الفعل الغامضة .

وأخذت نظريات الألمان عن فكرة التقدم تنمو وتزداد منذ أيام هردر Herder الذى نشر بعض المؤلفات في فلسفة التاريخ بين سنتى ١٧٧٤ ، ١٧٨٤ مذكبا الألمان على التأمل في فكرة التقدم . وعلى النقيض من مفكرى الفرنسيين والانجليز الذين مال معظمهم إلى التجريب القائم على مذهب اللذة انطلاقاً من مبادئ لوك - فضل الألمان التوكيد على التوحيد والمذهب العقلى . وكان هدف هردر هو معرفة « الله » معرفة كاملة ، لا السعادة الاجتماعية ، وكانت خطواته إلى هذه المعرفة سلسلة متعاقبة من البيانات التاريخية . واتجهت آراؤه الدينية إلى الربوبية (١) ، وإلى حتمية مادية صارمة . فقد خلق الله الكون ، ولكنه لا يتدخل في إدارته ولا في تاريخ البشر ، ولكن الذى يحدد

(١) Deism : مذهب فكرى ظهر في القرن الثامن عشر ، يدعو إلى الإيمان بدين طبيعى مبنى على العقل لا على الوحي : ويؤكد على الناحية الاخلاقية ، منكراً لتدخل الخالق أو تحكمه في نوااميس الكون ، بعد أن خلقه .

أقدار الناس ومصائرهم إنما هو تنظيمهم وبيئتهم الماديتين . ورغم « أن الله موجود في دعة ساكنة » على حد تعبير بيورى ، فإن التقدم ، مع ذلك ، مقدر نحو هدف الكمال النهائى .

وعارض كانت Kant وفيخته Fichte وهيجل اتخاذ المتعة أو السعادة مقياساً للتقدم . والهدف عند فيخته هو زيادة العقل والغرض الواعيين ، مما يحرر المرء من الغريزة . وذهب فيخته إلى أن هناك خمس فترات تاريخية ، وأن الإنسان يعبر (فى ١٨٠٧) إلى الفترة الرابعة . والفترة الأولى هي فترة العقل والبراءة الفطريتين ، والثانية هي فترة العقل المستبد أو التسلطى ، والثالثة هي مرحلة التحرر والتشكك والحرية غير المنظمة والرابعة هي فترة العقل الواعى الهادف ، مثل العلم ، أما الخامسة فهي فترة العقل الحاكم ، فى شكل الفن (ومن جهة أخرى ، رأى هيجل أن الفلسفة لابد أن تخلف الفن) . ان فيخته استنتج نظريته بطريقة بديهية فرضية صريحة ، على أنها خطة عالمية شاملة اتضحت له بغير دراسة التاريخ (١) .

أما فلسفة التاريخ التى جاء بها هيجل فقد بناها ، مثل فيخته ، بالبداية على افتراضات مثالية ، ولكن مع مزيد من الأدلة التاريخية التى استقها من حقائق التاريخ كما رآها هو نفسه . وإن نظريته هذه ، بتوكيدها على الفن ، وتأثيرها الثابت على نظريات تاريخ الفن ، لتكتسب أهمية خاصة من وجهة نظرنا اليوم . ويقول هيجل « كان لزاماً أن تذهب النظرية ، آخر الأمر ، إلى أن الفنون والآداب ، مثل القوانين والنظم ، ما هى إلا تعبير عن المجتمع ، ومن ثم فهي مرتبطة ارتباطاً لا تنفصم عراه بسائر عناصر التوسع الاجتماعى . وهى نظرية قوضت عادة اعتبار أعمال الفن فى فراغ ، وأنها لا تاريخ لها ، وأنها منفصلة . (٢) » وكان لهذا المدخل أثره على ما جاء بعده من كتابة

(١) بيورى ، ص ٢٥٢

(٢) « فلسفة التاريخ » ترجمة J. Sibree الانجليزية (لندن ١٩٠٠) نشرت الطبعة الألمانية الأولى فى ١٨٢٧ ، عن محاضرات القيت ١٨٢٠ / ١٨٢١ .

في تاريخ الفنون ، رغم أن مختلف مدارس الفكر أكدت بدرجات متفاوتة على صلة الفن بمحيطه الاجتماعي .

وسواء ارتضى المرء أم لم يرتض الأساس الميتافيزيقي لفلسفة هيجل ، فلا بد أن يقدره حق قدره ، في أنه أول من بدأ الدراسة المقارنة للأساليب في مختلف الفنون والعصور والثقافات ، وأخرج أول تاريخ تصنيفي لنظامي للفنون ، على نطاق عالمي ، على أنه مظهر من مظاهر النظرية العامة للتطور الكوني . كما أثبت مفهومه للتصارع والتركيب الجدليين ، على أنها عملية تراكمية في التطور الثقافي ، وأثبت أنه مثير مفيد بل درجة كبيرة . ولقد اتضحت اليوم أخطاؤه ومواطن قصوره أو عجزه ، ولا يزال هناك آراء ثابتة ثابتة كثيرة يمكن فصلها جانباً ، والاستفادة منها .

وتاريخ العالم ، في نظر هيجل هو العملية التي يمر بها عقل العالم أو روحه حتى يبلغ شيئاً فشيئاً مرتبة الوعي الكامل فيدرك حقيقة نفسه . ومعنى هذا أن هيجل واصل الرأي الأفلاطوني العظيم في الفكر الغربي ، ذلك الذي رأى أن الحقيقة هي في أساسها عقلية أو ذهنية ، على عكس الفكرة المادية التي اعتنقها ديمكريطس ولوكريشس . فكان أفلاطونياً في التماسه المعرفة عن طريق العمليات المجردة للتعليل المنطقي ، لا عن طريق الملاحظة الحسية ، ولكنه اختلف اختلافاً جلياً عن أفلاطون ، متمشياً مع طريقة الفكر الحديثة التاريخية التطورية ، في اعتبار أن التغير حقيقي تقدمي . فلم تكن الحقيقة كاملة لها صفة الدوام والسكون ، ولكنها أصبحت كذلك تدريجياً . وينطوي التاريخ البشري على تطور بذرة كائن دفين تجاهد لتحقيق نفسها . وفي جمعه بين خطي الفكر المتعین هذين ، القديم منهما والحديث (أو على الأقل الذي طال أمد رقاذه) صادف تركيب هيجل هوى في نفوس أولئك الذين رغبوا في كل جيل في أن يوقفوا بين أركان الدين والعلم .

وثمة معلم آخر من معالم فلسفة هيجل العامة ، كان له تأثيره فيما جاء بعده من نظريات تاريخ الفن ، ألا وهو العملية الجدلية (الديالكتيكية) . وقد أبدعها

هيجل من فكرة أفلاطون عن الحوار بوصفه وسيلة من وسائل التعليل ، يرتفع فيها المرء شيئاً فشيئاً نحو الحقائق الخالدة ، بتكرار التناقض والتوفيق المتتالي . ويقول هيجل بأن الخزم بأى شئ يتضمن إنكار عكسه ، وبأن لكل مفهوم نقيضه ، وإنما نستخلص الأفكار الجديدة بملاحظة عناصر كل نقيض ، والجمع بينهما لتشكيل فكرة عليا . فالخزم بشئ يسمى « الوضع الأول » ، Thesis (من مراحل حوار هيجل) ، ويسمى العكس « الوضع المضاد » ، antithesis أما جمعهما في وحدة عليا فهو « الوضع المركب » ، Synthesis . ولما كانت الحقيقة والتغير عقليين منطقيين بصفة جوهرية ، فإن مثل هذه الروابط بين الأفكار تنطبق أيضاً على المراحل التاريخية والثقافية . فكل فترة من فترات التاريخ إنما هي مرحلة في التطور الجدلي Dialectic . فهي تؤكد نمطاً بعينه من الاعتقاد ، أو تنشئ نوعاً معيناً من النظام الاجتماعي . ويؤدي هذا في الوقت المناسب إلى توكيد نمط عكسي ، ويؤدي آخر الأمر إلى تدمير النمطين كليهما ، باحتوائهما في تركيب أعلى .

وفي تتبعه لمراحل تاريخ العالم يتجاهل هيجل العصور البدائية وعصور ما قبل التاريخ ، ويبدأ بالمدينات الشرقية ، وخاصة في الصين والهند وفارس . وأن العقل الكوني لينتقل من شعب إلى شعب ، في مروره بالمراحل المتعاقبة في كشفه الغطاء عن الوعي الذاتي : من الشرق إلى الإغريق ، ورومه ، وألمانيا . والأطوار الرئيسية الثلاثة لهذا الكشف أو الجلاء الروحي هي ذاتية ، وموضوعية ، ومطلقة ، والطور الأول هو الطفولة ، والثاني (في اليونان ورومه) هو الشباب والرجولة ، أما الثالث (في أوروبا العصور الوسطى وأوروبا الحديثة) فهو الشيخوخة ، ولكنه ملى ، بالحياة والنشاط . وفي الروح الألمانية ، وفي فلسفة هيجل ، بلغت روح العالم ذروة الإدراك الذاتي . وهكذا أمكن الوصول بالفعل إلى هدف التقدم (١) .

(١) انظر بيوري : ص ٢٥٦

وجاء ذكر دور الفنون في عملية التطور الثقافي هذه في كتاب هيجل « علم الجمال » الذى نشر في ١٨٣٥ ، بعد وفاته ، وترجم تحت اسم « فلسفة الفن الجميل (١) » . ويرى هيجل أن ثمة خاصية في العملية التاريخية ، تلك هى أن العقل الكونى يفرد لنفسه شيئاً فشيئاً شخصية أو اتجاهاً معيناً وبالتالى يكشف عن نفسه في أشكال حسية بما فيها أشكال الفن . وهذا هو تطور « المثالية » أو عالم الجمال المتخيل والذوق الخاص . ولهذا التطور ثلاث مراحل متعاقبة تراكمية ، ترتبط بمراحل تزايد الوعى الذاتى في العقل الكونى . وتؤلف المراحل ثلاثة طرز من الفن : الرمزى ، والكلاسيكى ، والرومانتيكى ، في تسلسل هرمى تصاعدى للقيمة ، حتى تصل إلى الفنون في زمن هيجل نفسه . وينعت الأول - مثل فنون مصر والصين والهند (التى لا يعرف عنها إلا النزر اليسير) - « بأنه لا يبدو أن يكون مجرد بحث وراء التشكيل الطبع ، أكثر منه وراء قوة التمثيل الأصيل . » وهو ينبىء عن الصراع والتطلع والقلق ، وأحياناً عن السمو والرفعة . ويحقق الثانى كما هو الحال في اليونان - « تجسداً طليقاً كافياً للفكرة في شكل متلائم بصفة خاصة مع الفكرة نفسها ، تبعاً لمفهومها . » وهو يخلق ويتصور « المثالية » الكاملة ، وبخاصة في الفن « المجسم » ، الذى يصلح لأن يكشف عن العقل للعس . ويحل الفن الرومانتيكى الحديث وثاق هذا الاتحاد بين « المثالية » والواقع ثم يعود على مستوى أعلى ، إلى ذلك « الخلاف والتعارض بين وجهين ، مما لم يتيسر التغلب عليه في الفن الرمزى » . وأخفق الفن الكلاسيكى في محاولته أن يجعل « العقل موضوعياً ، وهو عبارة عن شمولية صلبة غير محدودة ، في شكل شهوانى جامد . والواقع أن الفن الرومانتيكى يحاول أن يهرب من هذا الوسيط البدنى ، ويحقق وجوداً ذهنياً طليقاً يحاطب العقل الباطن .

(١) (لندن ١٩٢٠) ، ١٣١ أردت موجزاً في نقد هذا الكتاب فيمكن الرجوع الى كتاب ت . مونرو « The Arts and their Interrelations » « نيويورك ١٩٤٩ » ص : ١٧٤ - ١٧٧ ..

ويقول هيجل بأن هناك طائفة مختلفة من الفنون تكون أكثر الفنون ملاءمة في كل مرحلة من مراحل تاريخ الفن . ذلك أن كل مرحلة تحقق نفسها على أكمل وجه في فن واحد أو مجموعة من الفنون . فالعمارة هي نموذج الفن الرمزي ، والنحت هو نموذج الفن الكلاسيكي ، على حين أن التصوير والموسيقى والشعر والموسيقى على وجه الخصوص — هي الفنون الأكثر ملاءمة لروح العالم في المرحلة الرومانتيكية . ولكن الفنون الأخرى يتكرر ظهورها في أثناء كل مرحلة ، بطريقة ثانوية ، ارضاء للحاجة الملحة إلى التعبير بوسائل لا تتفق مع روح العصر . ولكل فن مرحلته الرمزية والكلاسيكية والرومانتيكية ، وفي واحدة فقط من هذه المراحل ، يستطيع أن يسمو ويتألق ، معبراً عن الروح السائدة .

وجاء بعد هيجل فلاسفة ومؤرخون قبلوا ميتافيزيقية المثالية ، حتى جعلوا منها ناموساً عظيماً . ومن بينهم طائفة من أشهر مؤرخي الفن والنقاد الذين يختلفون مع هيجل في التفاصيل ، ولكنهم يقبلون مقدمته الأساسية ، وهي أن تاريخ الفن والثقافة هو كشف الغطاء عن قوة روحية موجهة ، تجد السبيل في سبيل تحقيق ذاتها في أشكال وأساليب متباينة .

وعاش الفيلسوف الفرنسي كومت ، الذي أسس الفلسفة الوضعية وعلم الاجتماع ، بين عامي ١٧٩٨ و ١٨٥٧ — وظهر أهم مؤلفاته « منهج الفلسفة الوضعية » Cours de philosophie positive في ستة مجلدات بين عامي ١٨٣٠ ، ١٨٤٢ . ويقول الاسكندر جولدنويزر أن هذا الكتاب أتى بالفكر الاجتماعي إلى ذات عتبات التطورية الكلاسيكية ، بتوكيده : (أ) أن التغيرات الثقافية بطيئة متدرجة مستمرة ، (ب) وأنها تتبع ترتيباً ثابتاً محدداً ، (ج) وأن الفوارق بين مختلف الثقافات الحديثة راجعة إلى تباين السرعة في المرور بالمراحل الشاملة . وكان على يقين من أن المراحل الأولى للجماعات المتحضرة حالياً ، يمكن أن توجد بين الجماعات البدائية الحديثة في أقاليم شتى (١) .

(١) Goldenweiser في « موسوعة العلوم الاجتماعية » (التطور : الاجتماعي) .

وقامت الفلسفة الوضعية على التجريبية المتطرفة ، واعترفت فقط بوجود ما تمكن ملاحظته أو إثباته من معطيات التجربة أو حقائقها . وهذا بالنسبة لأوجست كومت ، لم يستبعد المعاني اللامادية فحسب ، بل استبعد كذلك التجريدات الميتافيزيقية ، مثل «العقل» ، «الجوهر» و «السببية» . وهذا يختلف ، من الناحية النظرية ، عن المادية الميتافيزيقية ، عند لوكريشس مثلاً ، في أنه يتحاشى أية افتراضات عن الطبيعة النهائية للحقيقة الواقعة . ولكن تضميناته من الوجهة العملية وفي تفسير التاريخ متشابهة من حيث أنه يستبعد افتراض علة سماوية أو روحية موجهة ، وراء الظاهرة المراد تفسيرها . فتحل محل الكنيسة كهنوتية فلسفية أو عملية ، وحل عبادة الله عبادة الإنسانية وفي هذه تلعب الفنون دوراً اجتماعياً وجمالياً خطيراً .

والتفكير الوضعي أو العلمي ، في نظر كومت هو أسمى مراحل الرقي العقلي . فهو يرقب الظواهر ويختبرها وينظمها ، ويطبق نتائجها بوصفها قواعد تسترشد بها الحياة . ويرى كومت ، كما رأى هيجل ، أن الخيط الأساسي في التاريخ البشري هو خيط عقلي ، ويقاس التقدم على هذا الأساس . بيد أنه يصر على أن العقل والعلم يجب أن يخضعا للوجدان ، وبخاصة حب الغير ، الذي يحل محل حب النفس . فهذا العنصر الأخلاقي من الناموس المسيحي باق في الفلسفة الوضعية ، وإن كومت لحريص على امتداح كنيسة العصر الوسيط لاسهامها في المرحلة الأولى أو اللاهوتية من مراحل الرقي العقلي . وتلك مرحلة أعقبتها مرحلة الميتافيزيقا التي تؤدي إلى المرحلة الأخيرة : العلمية أو الوضعية . ويحذو كومت حذو تروجو في القول بأن الإنسان يحاول أول ما يحاول ، أن يفسر الأشياء بأنها صادرة مباشرة عن الأرواح الخيالية . وفي مرحلة الميتافيزيقية يعتمد الإنسان إلى تفسيرها بالمجردات النظرية مثل «الجوهر» و «الملاكات» . وفي المرحلة الثالثة يفسر الحقائق الملحوظة ، ويتعرف على قوانين ثابتة من تشابهها وتكرارها . وإن نماء عقل الفرد ليكمل تعاقب المراحل هذا .

ويقول كونت بأن كل ألوان المعرفة تمر بالمراحل الثلاث ، ولكن مع تفاوت في السرعة . فأصبح بعضها علمياً تماماً ، على حين يظل بعضها لاهوتياً ، أو ميتافيزيقياً ، أو علمياً إلى حد محدود فحسب ، ومن هنا ينشأ التدرج الهرمي في العلوم ، تبعاً لترتيب بلوغها مرتبة الفلسفة الوضعية . أما سرعتها وأوضاعها النسبية ، في وقت ما ، فتحددها إلى درجة كبيرة ، طبيعة مادتها (أى العلوم) من حيث كونها أكثر أو أقل شمولاً ، ومن حيث كونها أكثر تجريداً إلى أكثر مادية . فقد تقدمت الرياضيات والفلك والفيزياء والكيمياء والبيولوجيا على التعاقب ، وسوف يتلوها علم الاجتماع أو الدراسة الوضعية للظواهر الاجتماعية (وهذه الأخيرة تشمل ضمناً كثيراً مما ندرجه الآن تحت علم النفس ، والأنثروبولوجيا ، والاقتصاد ، ونظم الحكم ، وغيرها من العلوم الإنسانية أو الثقافية) . ولا يرتقى على هذا النهج سوى الصفوة المفكرة من السكان ورواد التقدم بينهم ، على حين تبقى بقايا كبيرة من المراحل الأولى حية في الفكر الحديث . ويسيطر الملوك والسحرة والقساوسة في المرحلة الأولى ، على حين يتسلط رجال المنطق ورجال القانون في المرحلة الثانية ، ويعالجون المخدرات في براعة وكأنها صياغات قانونية . أما رجال الصناعة فسيحكمون في المستقبل بفضل المشورة الخبيرة من العلميين والفلاسفة الوضعيين . إن عملية التاريخ ترجع في جوهرها إلى غريزة أو فطرة تدفع الإنسان إلى النهوض بحالته مادياً وأدبياً وفكرياً . وترتبط الظواهر الاجتماعية والفكرية بالرقى المادى ، ارتباطاً وثيقاً عن طريق ميل إلى التلاحم أو التضامن . وإن الغريزة لتسوق الإنسان إلى الأمام ، لا في خط غير مستقيم ، بل مع شيء من التراجع أو التذبذب حول نزعة سائدة . وتأتى هذه الذبذبات بفعل الجنس والمناخ وأعمال الفرد المقصودة أو المزملة .

وصفوة القول إن الإنسان ، مع التسليم بالفوارق الكبيرة في السرعة ، خرج من مرحلة اللاهوتية حوالى سنة ١٤٠٠ م . واشتملت هذه المرحلة

على أطوار ثلاثة : الفنتشية (١) ، الشرك ، التوحيد ، وكذلك تضمنت من الناحية السياسية طور حكومة دينية وحكومة عسكرية . ويقول كومت إن المرحلة الميتافيزيقية كانت أساساً مرحلة هدامة ، قضت بفعل فلسفة النقد التي جاء بها هوبز وسبينوزا وروسو قضت على مذهب التوحيد الكاثوليكي المتداعي في أواخر العصر الوسيط . وفعلت هذا باستخدام ثلاثة مبادئ فوضوية ولكنها في الوقت نفسه ضرورية : السيادة الشعبية ، والمساواة ، وحق حرية الرأي . ويقول كومت بأنه بعد هذه الحقبة التي اتسمت بالثورة والفوضى ، قد حان الوقت لمجتمع بأسره كي يدخل في المرحلة الوضعية والأخيرة . وكومت ، مثل كوندورسيه قبله ، وسبنسر من بعده — متفائل بسرعة زوال الاتجاهات اللاهوتية والعسكرية ، وهي العقبات الرئيسية في الطريق إلى حكم العقل . وسوف تنقطع الحروب ، وسوف يقوم رجال الصناعة مسترشدين بالعلم ، بحماية الطبقة العاملة بشكل أكثر فعالية مما فعلت الكنيسة أو الملكية من قبل . وتلك آمال عراض وهمية ، لم يشبث منها بعد بطبيعة الحال ، الكوارث العالمية ، أو اشتداد المنافسة بين رأس المال والعمل ، أو نظرية التطور العضوي بوصفها صراخاً لا يرحم ولا يثني .

ويظهر تطور الفنون في فلسفة كونت — كما ظهر في فلسفة كوندورسيه — التي يميز كل منها مرحلة في تطور الفكر . ففي حديثه عن طور « التقديس الأعشى » بوصفه أول طور لاهوتي يذكر كومت أثره في الفنون الجميلة . ولم يكن هذا الأثر جافاً جانراً حيث لابد أن تروق للخيال عقيدة وهبت الحياة للكون كله . وقد نشأت كل الفنون الجميلة في تلك الحقبة . وكان الشرك — وهو الطور الثاني للمرحلة اللاهوتية ، موالياً كذلك للفنون . وقد رفع الشرك الخيال والعاطفة فوق العقل ، واستخدم الفنون ليرجم فلسفته الدينية لجمهور الناس ، بشكل حسي ، وكلما أدخل معبود جديد ، أضفت عليه

(١) Fetiishism (التقديس الأعشى) عبادة أشياء مادية أو جامدة اعتقد

البدائيون أن لها قدرة سحرية وإنها مصدر قوة غامضة .

الفنون بزة وهيئة وتاريخاً يلتئم مع وظيفته ، فساعد الشرك ، بتوفيره الظروف المواتية لتقدم الفن على السمو به إلى مكانة عالية. ومن الخطأ استنتاج أن مواهب الإنسان الجمالية انحطت منذ ذلك الوقت . أما التوحيد ، وهو الطور الثالث من المرحلة اللاهوتية ، فقد ارتفع بالفنون إلى مكانة أعلى . وهنا يقول كومت بأن ملاحم ومسرحيات ملتن وأريوستو وشكسبير وكورنبي وموليير ، إنما هي أعمال لا مثيل لها. والموسيقى الإيطالية والألمانية تسمو ، بغير منازع ، على الموسيقى القديمة التي لم يكن فيها تألف (هارمونية) ، بل كانت مجرد ألحان بسيطة رتيبة . وكان ادخال الهارمونية وتدوين العلامات الموسيقية ، والآلات مثل الأرغن ، من منجزات العصور الوسطى . ولم يرتق التصوير في الوسائل الفنية وحدها ، ولكن كذلك في التعبير المعنوي الرفيع ، كما هو الحال في صور رافائيل . أما النحت فقد عانى من عدم ألفتنا للأشكال البشرية أو عدم تعودنا عليها ، على حين بلغت العمارة درجة عالية من الكمال في بناء الكاتدرائية . ورأى كومت أن المجتمع ، في المرحلة الميتافيزيقية يمر بحالة عقلية حرجية سلبية غير مواتية للفن . وكان إحياء الفن الكلاسيكي في القرن الخامس عشر حركة لازمة وقيمة من بعض الوجوه ، وخاصة لتساعد على تحطيم التفكير اللاهوتي ، ولكنها كانت انتكاساً ، من حيث أن الافراط في الاعجاب بالقدمى أفسد ما بشر به القرن الرابع عشر . فانحطت العمارة إلى ما دون مستواها في العصر الوسيط . ولكن الفن لقي فيما بعد تشجيعاً منتظماً ، وبخاصة من البابوات والملوك ، الذين كان أثرهم أكثر نفعاً وخيراً للفن من البروتستانتية والرعاية الخاصة . ومنذ عهد قريب بات الفنان ، بفضل التقدم الصناعي أكثر استقلالاً عن هؤلاء وهؤلاء ، كما هو الحال في نشأة أدب الصحافة . وحدث الارتقاء بخاصة في الأعمال الفنية التي تمثل الحياة الخاصة ، كما هو الحال في أعمال فيلدنج Fielding ولى ساج Lesage . وحققت الموسيقى المسرحية تقدماً حاسماً في إيطاليا وألمانيا ومن ثم ساعدت على نشر الفن في الحياة الاجتماعية بصفة عامة. وتعانى الفنون الآن من الأوضاع الانتقالية غير المستقرة .

فقد باتت بهم بعيداً عن النظام ، دون وجهة عامة أو غاية اجتماعية . وإنها
لترقب حافزاً اجتماعياً وعقلياً جديداً . ولا يتظر أن يكون هذا وليد الفلسفة
التي هبطت إلى العدم ، أو إلى لا شيء (كما يقول كومت) بفعل عزلتها
غير العقلانية . ولكن حتى في غمرة الفوضى وعدم الاستقرار الفني في أوروبا
الحديثة ، قد تمت أعمال خلاقة ، مثل روايات سكوت . وربما يشير شكل
الأسلوب البطولي (القصة الطويلة) إلى نهج التجدد المقبل في الفن عامة ،
ولسوف يجد المجتمع معيماً لا ينضب من العظمة الشعرية في المفهوم الوضعي
الجديد عن « الإنسان » بوصفه الرأس المدبر ذا اليد الطولى في تدبير شئون
الطبيعة التي يحورها وفق إرادته في حدود القانون الطبيعي . إن كل ما تبذره
الفلسفة سوف ينشره الفن ويعمل على تهيشته للتكاثر .

وفي كتابه الموجز « نظرة عامة في الفلسفة الوضعية » أفرد كومت فصلاً
خاصاً « لعلاقة الفلسفة الوضعية بالفن » . وهو يرمته بتعلق بوظائف الفن
وتطورات المحتملة في المرحلة القادمة في المجتمع الذي يحكمه العلم ، ومن أهمها
المساعدة في توجيه ديانة البشرية عن طريق مهرجانات عامة منظمة . وستكون
البشرية ذاتها موضوع العبادة ، وبوجه خاص أسمى منجزات الإنسان
في الماضي والحاضر . ولقد كان للفنون فضل تنسيق الديانات الإلهية في الماضي
واضفاء الحاذية للماطفية عليها . ولسوف تكون ديانة الفلسفة الوضعية في حاجة
إلى الفنون بنفس القدر . « فالفن هو العرض المثالي للحقيقة ، وهدفه
أن يربى فينا حاسة إدراك الكمال . » وحينما يفسر العلم الحقيقة ، فإن
الفن يضئ عليها جمالاً وبهاء . وكلاهما يتطور حيث « تبدأ تأملاتهما
بالأشياء البسيطة في العالم الخارجي ، ثم ترتفع تدريجاً إلى الحقائق المعقدة
في الطبيعة البشرية » . إن الرسالة المميزة للفن هي أن ينشئ أسمى أنواع
الأنماط ، يخلق ويرتفع التأمل فيها بمشاعرنا وأفكارنا إلى آفاق عالية ،
ولا بد أن يسمو الفن على الواقع حتى يحفزنا إلى إصلاحه ، وإن الفن ليبدأ
بالمحاكاة البسيطة ، ثم يتابع سيره نحو الاستمثال ونحو التعبير ، وعن طريق

هذا الأخير - التعبير - يستطيع الفنان مع ارتقاء الشكل والأسلوب ، أن ينقل فكره كاملاً ، وبطريقة فعالة . وسوف يبنى الفن الوضعي « دنيا مثالية » تحددها معرفة الواقع ، وسوف يقارن أطلال الماضي بصور المستقبل النوية ، وبضئى مثالية على المنجزات الماضية . وسوف يكون العلم والشعر ومبادئ الأخلاق وقفاً على دراسة البشرية وامتدادها وحجبا وخدمتها . ويقول كومت « بأنه سوف يحل تماماً محل مفهوم « الاله » مفهوم أعظم ، هو مفهوم « البشرية » ، ومبدأ الحب ، الذى يركز عليه النظام بأسره » . وسوف يكون ثمة نوعان من الأعياد المنتظمة : أحدها ثابت والثانى متحرك ، أحدهما يمجّد حب النظام والطبيعة الراحنة للبشرية ، والثانى يقرّظ تقدمها واستمرارها التاريخي . ولن تكون الأعياد تعليمية أو وعظية حيث « أن جوهر الفن أنه لا يهذب بطريقة أخرى غير إشاعة البهجة والسرور . »

وتشبه نظرية سبنسر فى التطور ، نظرية كومت من بعض الوجوه ، ولكنه أنكر تأثيره بها وربما لم يكن هناك أثر كبير مباشر ، إن كان ثمة أثر ما ، لأن الأفكار التطورية كانت ذاتة متشرة ، كما كانت التجريبية القائمة على المذهب الطبيعي ناموساً أو تقليداً بريطانياً . أما النقاط الإضافية الرئيسية المشتركة بينهما فهى : أولاً - الفكرة الجوهرية فى أن التاريخ يظهر مزيداً من التعقيد والعقلانية والسعادة ، ثانياً - فكرة أن التطور الاجتماعى تقدمى ، ثالثاً - إن هذا التطور يحدث بفعل القانون الطبيعي دون توجيه خارق للطبيعة . وهذه الأفكار كلها أقدم من كومت ، كما رأينا . وتختلف نظرياتها من نواح هامة أخرى . فان سبنسر لم يقترح « قانوناً ذا ثلاث مراحل . » ، ولم يأبه كثيراً بالأقسام المحددة للتاريخ . لقد كان سبنسر من الناحية السياسية ، أكثر تحزراً وأكثر فردية من كومت . ولم يلجج كومت فى منهجه للتطور العضوى لما قبل الإنسان . وقد راعه ما جاء به كوفيه Covier من « تسلسل الأنواع » بوصفه تصنيفاً لأنماط محددة . ودرس دراسة سطحية نظرية لامارك ولكنه رفضها ، وأعنى بها النظرية التى تذهب إلى أن « مختلف الحالات

العضوية تعقب كل منها الأخرى، ببطء، وفي تغييرات غير محسوسة. بحيث تصبح سلسلة تصاعدية متصلة. ورفض نظرية لامارك القائلة « بأن التغييرات المباشرة والفردية تنزع إلى أن تصبح ثابتة في الأجناس عن طريق الانتقال الوراثي، حتى تستطيع أن تزداد في كل جيل جديد. » ويقول: « انتظارا لمزيد من الدراسة، لا يكاد يوجد هنا شك في أن الأنواع تظل ثابتة في جوهرها طيلة كل التغييرات الخارجية الملائمة لوجودها. »

وقبل منتصف القرن بأمد طويل، أجرى في آثار ما قبل التاريخ بحث رائد متخصص لاسميا على يد سفين نلسن Seven Nilsson وغيره من العلماء الاسكندنافيين. ولم يثر هذا البحث من الاهتمام آنذاك مثل ما أثار في عشرات السنين التالية، حين استولى الموضوع العام للتطور على عقول الناس، وحين كان أصحاب النظريات يحاولون جاهددين جمع كل الشواهد التي تؤيده. وفي ضوء البيانات الجديدة القائمة على الملاحظة والاختبار، أحيا الأركيولوجي الدنماركي طومسن Thomsen مذهب لوكريشس الذي قال بالمراحل الثلاث الحجرى والبرونزى والحديدي، وهو المذهب الذي لا يزال يستعمل اليوم، في صورة منقحة (١). فاقترح نلسن بعد ذلك أربع مراحل للإنسان الأول، تمتشى وطريقة حصوله على قوت يومه: مرحلة الإنسان الوحشى أو الجامع، مرحلة الإنسان الراعى أو المرحل، مرحلة الإنسان الزراع، مرحلة الإنسان المتحضر. وتميزت هذه المرحلة الأخيرة بالعملة المعدنية، والكتابة، وتوزيع العمل (٢). وكان نلسن نفسه يعي ما لعمله من مبعان أوسع وأرحب، فصرح في ١٨٤٣ بأنه من المتعذر على المرء فهم الآثار القديمة لأى قطر بعينه

(١) انظر G.A. Daniel في كتابه « The Three Ages » (كمبردج ١٩٤٢ . و V.G. Childe في Social Evolution نيويورك (١٩٥٦) ص ١٧ . ولقد استخدم طومسن هذا المنهج ليرتب المروضات في متحف في كوبنهاجن .
(٢) G.E. Daniel في « A Hundred Years of Archeology » (لندن ١٩٥٠)
W.D. String المدخل التاريخى الى الانثروبولوجيا ، في كتابه « Anthropology Today » ص ٢٩١ .

. دون أن يدرك أنها « حلقات من سلسلة تقدمية من الحضارة ،
وأن الجنس البشرى كان دائماً ، ولا يزال ، يرقى سلم الحضارة
بانتظام . (١)

(١) « Primitive Inhabitants of Scandinavia » (نشره Lubbak ١٨٦٨) .
اقتبها Tylor في « Primitive Culture » (لندن ١٨٧١ - ١٩١٢) المجلد الاول
ص ٦٢ .

الفصل الخامس

نظرية هيربرت سبنسر في تطور الفنون

١ - الفلسفة التركيبية

بوصفها ادماجا لخطوط الفكر التطوري السابقة

من المعروف جيداً أنه لا سبنسر ولا دارون ابتدع فرضية التطور العضوي الأساسية : وهي الفكرة التي تقول بأن أنواعاً جديدة من النبات والحيوان تنشأ أكثر تعقيداً أو تتوالد عن طريق تغير تدريجي . والواقع أنه بعد عدة أحداث أو توقعات سابقة جزئية ، أورد لامارك بياناً عن هذه الفكرة بطريقة منظمة واضحة في كتابه Zoological Philosophy في ١٩٠٨ . فإن لامارك ، كى يوضح كيف يمكن أن تكون هذه العملية قد تمت ، ونتج عنها هذا التنوع الراهن في الأنماط الحية ، اعتمد على نظرية أن الخصائص المكتسبة يمكن أن تنتقل إلى النرية ، ومن ثم يبيح التراكم التدريجي للتغيرات التي تتأب حياة أى جيل . وبعد ذلك بخمسين عاماً قدم دارون تفسيراً منافساً أوضح فيه كيف يمكن أن تكون العملية التطورية قد حدثت ، وربما لا تزال تحدث ، أعنى مبدأ الاختيار الطبيعي . ولقد أظهر الدليل التجريبي صدق هذه العملية وواقعيتها ، لا صدق فكرة الوراثة التي جاء بها لامارك . ولا بد من القول بأن إيضاح دارون للطريقة التي تتوالد وتنشأ بها الأجناس ، قد أفتح الكثيرين

من المشككين في الفرضية الأساسية نفسها ، تلك هي أن التطور حدث بالفعل ، حتى في حالة الإنسان نفسه .

ولم يستق سبنسر النظرية العامة للتطور من دارون ، كما يظن بعض الناس . بل إنه تبني رواية لامارك فيها قبل أن يظهر كتاب دارون « أصل الأنواع » بزم طويل . فقد كان مقتنعاً بأن التطور قد حدث على نطاق واسع ، وأنه مستمر (١) . واعتقد أن افتراض التطور قابل للتطبيق إلى مدى بعيد . وشارك كوندورسيه أملاً لا يقنى ، في أن يثبت ويتأيد تفسير لامارك (٢) . ولكنه سرعان ما توقف عن الاعتماد عليه اعتماداً تاماً ، وقبل هو أيضاً ، مبدأ الاختيار الطبيعي (٣) . وكان الرفض العام لمبدأ لامارك مثبطاً لهمم أولئك الذين كانوا يأملون في التقدم البشرى السريع مستقبلاً . ولكن سبنسر أحس بأن شيئاً كثيراً قد أنجز ، وأنه لا يزال من الممكن إنجاز الشيء الكثير بوسائل أخرى ، وراح يوضح أن عمليات التنوع والاختيار البيئي التي قال بها دارون ، جارية في النطاق الثقافي ، كما هي جارية في النطاق العضوى .

ولأنك لتجد أن معظم الفلاسفة الذين كتبوا عن التقدم قبل زمن سبنسر ، بل حتى ظهور كومت ، قصرُوا هذا التقدم على التاريخ الإنسانى . وكان الجمع

(١) ان دارون في كتابه « عرض تاريخى Historical Sketch » الذى صدر قبل « أصل الأنواع » ، ينسب الى سبنسر فضل الدفاع عن نظرية الارتقاء في ١٨٥٢ « دافاما بارعا قويا مشهودا » كما يذكر توسع سبنسر في تناول علم النفس في ١٨٥٥ كما يتوضح دارون لينسب الى كتاب آخرين (وخاصة P.M. Mathew W.D. String في ١٨٢١) بعض الفضل في انتراح فكرة الاختيار الطبيعي . وكان سبنسر متأثراً نوعاً ما باوحيست كومت ، ولكنه تأثر متأثراً مباشراً اكبر بعالم الاجئنة الالمانى K.E. Von Baer الذى جزم بأن تطور الكائن الفرد يلخص التطور النوعى . أما من حيث مفهوم الاختيار الطبيعي ، وبقاء الاصالح ، فان سبنسر ودارون كليهما مدينان لبحث مالئس السكان ١٧٩٨ . واستقى كلاهما مفهوم الطبقة المتدرجة Essay on Population (تكون الطبقات من كتاب Lyell « Principles of Geology » لندن ١٨٣٠) .

(٢) انظر بحثه في كتابه « The Development of Hypothesis » و « تاريخ حياته » الذى كتبه هيو اليوت « هوبرت سبنسر » (نيويورك ١٩١٧) ص ٢٢ - ٤٥ . ولد سبنسر في ١٨٢٠ ومات ١٩٠٣ .

(٣) Progress : Its Law and Cause ص ٥٣ .

بين الفكرتين ، حتى جاء سبنسر ، مقتضياً أو سطحياً أو خيالياً غامضاً .
و درس كل من مظهرى الارتقاء الاجتماعى والعضوى على حدة بمعزل عن الآخر
فذلك بحث فيه فلاسفة الاجتماع ، وهذا تولى بحته علماء البيولوجيا والحيولوجيا
والبيونتولوجيا (علم الاحاثه الذى يبحث فى أشكال الحياة فى العصور
الحيولوجية القديمة كما تمثلها المتحجرات أو المستحاثات الحيوانية والنباتية) ،
وجرت استقصاءات الفريقين فى تيارين من تيارات الفكر ، التقيا عرضاً
بين الحين والحين ، وكانا متوازيين أساساً ، حتى نشر بحث سبنسر عن
« التقدم : قانونه وسببه . » فى ١٨٥٧ (١) - بعد أكثر بقليل من قرن
من التعليق الملهم الذى أدلى به ديدرو ، وقبل عامين من ظهور كتاب دارون
« أصل الأنواع . » وذلك البحث ، مع ما أعقبه من سلسلة طويلة من المؤلفات
أخرجها سبنسر عن التطور ، أدمج النظريتين معاً وأخرج منهما مذهباً واحداً
ضخماً قائماً على النظرة الشاملة للعلوم الطبيعية . وكان هيكله عبارة عن
مفهوم جديد موسع للتطور ، بوصفه اتجاهات شاملاً نحو تزايد التعقيد ،
يسرى أثره فى مجالات الفيزياء والفلك ، والبيولوجيا ، وعلم الاجتماع ،
وعلم النفس . وبدلاً من مجرد تأكيد هذا المبدأ بطريقة نظرية تحكيمية ، حاول
أن يدلل على صحته بطريقة استقرائية ، مع مجموعة رائعة من الأمثلة من كل
مجالات العلم والتاريخ . وجمع فى نهج واحد عدداً من الأفكار والنظريات
من مختلف الميادين . ولم يكن أى منها أصيلاً تماماً فى نظره ، وربط بينها
بوصفها أسماء لمظاهر مختلفة من نفس العملية الكونية .

وجمعها بادية الأمر تحت المفهوم المؤلف « التقدم » الذى سعى إلى شرح
« قانونه وسببه » ولما استبدل فيما بعد لفظ « التطور » « بلفظ تقدم » اسماً
للقانون ، لم يتخل عن فكرة أن التطور فى جوهره تقدمى ، من حيث نمو
الأخلاق الفاضلة والسعادة . ولم يكن هذا مجرد تعقيد ، بل كان تعقيداً مفيداً

(١) ظهر لأول مرة فى « Westminster Review » ابريل ١٨٥٧ ، ثم اعيد طبعه فى
« Essays, Scientific, Political and Speculative » نيويورك ١٨٩٢ المجلد الاول ص ٨ .

خيراً. ومن ثم فإنه ، بجمعه ، على هذا النسق ، بين عدة أفكار مختلفة تحت عنوان واحد هو « التطور » ، وتطبيقه على كل العمليات الطبيعية والبشرية ، وسع حدود هذا الاصطلاح إلى حد كبير . ثم إنه بمطابقته ، بشكل جزئي بين التطور والتقدم ، تحت هذا الاسم أو ذاك ، فإنه لم يجعل هذا التطابق أبدياً بين المفهومين أو يخلط بينهما . فكان على بيته من أن « التقدم » يعنى التحسن ، على حين أن التطور لا يعنى هذا . وحاول أن يصف التطور على أسس غير تقييمية ، على أنه نزعة موضوعية أو عملية في الطبيعة . ولكنه ظل يؤمن بأنه في جماعته تقدمي من وجهة النظر التقييمية ، وأخذ على عاتقه إثبات هذا ، على أساس مقاييس أخلاقية وجمالية . ولم يقل ولم يؤمن بأن كل حدث وكل وجه في العملية سليم نافع ، بل إنه أدرك ما يكتنفها فعلا من مساوئ ومواطن ضعف بعينها. الواقع أنه أخذ في الاعتبار الاتجاه العام وآه سليما في جماعته. وقال في كتابه « المبادئ الأولى First Principles » (١٨٧٥)

إن التطور هو « تغير من تجانس مشوش أو غير مترابط إلى تغاير مترابط منطقياً ، في الخواص والعناصر ، يقترن بتشتيت الحركة وتكامل المادة . وفي عبارة موجزة هو « التغير من التجانس إلى التغاير » ، أو « من البسيط إلى المعقد ، عن طريق تفاضلات متعاقبة . » (١) ولكنه أوضح أن التفاضل والتكامل « متضمنان في عملية تزايد التعقيد بأسرها . وهكذا فإن التطور يشمل : (١) تفاضلا ، أو تغايراً متزايداً ، و (ب) تكاملاً أو ترابطاً بين الأجزاء التي تم التفاضل بينها . ويحدث التفاضل بين أجزاء شكل واحد وروابطه الداخلية ، كما هو الحال في جسم الإنسان وكذا بين الأنماط والأنواع . ومن هنا يقال بأن كل هذا التنوع الهائل الراهن في أنماط النبات والحيوان تطور من نمط واحد أو من بعض أنماط قليلة أصلية غير متفاضلة من البروتوبلازما (الجلبة الأولى ، المادة الحية الأساسية في الخلايا النباتية والحيوانية) و من الكائن الحي ذى الخلية الواحدة . ويصبح كثير من الأنماط

(١) «Progress : its Law and Cause» ص ١٠ .

المتغيرة متخصصاً أو مكيفاً ، من حيث التكوين والوظيفة ، ليئة أو طراز من الحياة متميز معين . والإنسان متخصص تخصصاً عالياً في الاعتماد على مخه وذكائه ، ولكن هذا يمكنه من الحياة تحت ظروف شتى كثيرة .

وبات مفهوم التطور ، كما صاغه سبنسر ، يشمل فكرة التغير «التدرجى» عن طريق أسباب طبيعية ، مما يناقض : (أ) نظرية الخلق الخاص التى قالت بأن كل الأنماط البيولوجية ، بما فيها الإنسان ، خلقت من لاشئ فى «جنة عدن» ، وأن الأحافير والمستحاثات (البقايا النباتية والحيوانية المتحجرة) انتجت سلسلة من الكوارث القديمة . كما يتعارض مع (ب) التغيرات المفاجئة المنقطعة فى المجال الاجتماعى ، تلك التى تحدثها مثلاً ثورة أو أمر استبدادى . وقد يتضمن مفهوم سبنسر للتطور أن مثل هذا التغير يمكن أن يكون تراكمياً ، من حيث أن كل ارتقاء تحقق فى جيل ما ، يمكن أن يحتفظ به ، ولو بصفة جزئية على الأقل ، فى أجيال لاحقة .

ويتطلب تطبيق مفهوم التطور هذا على الظواهر الثقافية تفسيراً واسعاً لفكرة التحدّر . إن التحدّر فى النبات والحيوان يتم مباشرة عن طريق الخلايا الجرثومية (النفقة) بالتناسل الجنسى أو أى تناسل طبيعى آخر . وهناك فى الإنسان تحدّر ثقافى كذلك ، بالمحاكاة والتعليم ، وتراكم المعرفة والمهارات والعادات من جيل إلى الجيل الذى يليه .

وكان «التكيف مع البيئة» مفهوماً بيولوجياً آخر ، ضمنه سبنسر نظريته فى التطور . وكان بالى Paley وغيره من علماء اللاهوت ، من قبل ، قد اعتبروا التكيف ضرباً من صلاحية بعض الأنواع لبيئاتها ، ومن ثم فهو دليل على «تدبير» أو تخطيط إلهى . ولم يقف دارون وسبنسر عند حد تقديم تفسير للتكيف قائم على المذهب الطبيعى ، تفسير غير غائى ، بل وصفوه بأنه عملية متصلة للتكيف مع الأحوال والظروف المتغيرة . وجنح الاختيار الطبيعى إلى الإبقاء على مثل هذه الصلاحية أو زيادتها بالتخلص

ما هو أقل صلاحية في كل جيل . ومن ثم أبرزت عملية التطور على أنها تتضمن تكيفاً مستمراً (في رأى سينسر) متزايداً بين الأنواع وبيئاتها . وبعبارة أخرى ، كان التطور متحدراً مع تعديل مكيف .

وربط سينسر بين فكرة التكيف وفكرة التعقيد ، بحجة أن تزايد التعقيد في البنية والوظيفة كان في جملته وسيلة لتكيف الأنواع وبقائها ، وكان مخ الإنسان وجهازه العصبي ويداؤه وعينه وقدراته على الكلام — كل أولئك كان الأمثلة الرائعة الساطعة التي دعم بها حجته .

وأصبح التطور في فلسفة سينسر ، علماً على مجموع حصيلة الأحداث التاريخية ، كما بصر بها هو نفسه ، وذلك بالنسبة للعملية التاريخية وما قبل التاريخية ، جملة . أى أنه اسم لكل الموكب العريض من الأحداث في الكون الذي نعيش فيه ، عبر دهور لا حصر لها ، حين كانت المادة بدائية التكون ، مدة الأصول البطيئة للحياة والإنسان والعقل والحضارة ، التي لم تكن فيها وقائع الفن والتاريخ المكتوب إلا آخر حدث قصير الأمد في سلسلة أحداث الحياة . وهكذا كان إطلاق اسم عملية مجردة على مجرى الأحداث الفعلي ، يعنى أنه كان وصفاً صادقاً وافياً لهذا المجرى في جملته . وكان التطور ملحوظاً في كل مكان . ومن هنا كانت دعوى سينسر أنه أول من كشف عنه النقاب على نطاق كوني ، في كل مجال وفي كل زمان .

ويجدر ، في رأى سينسر ، أن نعتبر مثل هذه النزعة الشاملة الجوهرية في الأحداث نزعة محتومة آلية ، من المحقق استمرارها لفترة طويلة بلا حدود . فهو يرى أن التطور التقدمي لا يعتمد على فضل إلهي أو تدخل معجز ، كما أنه لا يعتمد على ما إذا كان الإنسان عاقلاً حكيماً مخلوقاً إلى حد إحداث هذا التطور التقدمي بالتخطيط الواعي . والحق أن جهود الإنسان لتوجيه تطوره المستقبل ، عن طريق الاشراف الحكومي مثلاً ، قد يكون شراً عليه أكثر منه خيراً . فإن التنوع الطليق والاختيار الطبيعي ، حتى بدون التخطيط

الحكيم ، أنتجا التقدم فى الماضى ، . وقد نحسب أنهما سيتهيان إلى نفس النتيجة فى المستقبل . بيد أن سينسر آمن بأن حكمة الإنسان وحسن نيته وقدرته الفنية وابتكاره العملية ، سوف تزداد بشكل آلى كطرائق فعالة ناجحة للتكيف ، إلى جانب العدالة والسعادة .

إن أية نظرية للتطور تصبح « وحيدة الاتجاه » إذا حددت تعاقباً معيناً للمراحل على أنه شامل محتوم . ومن هذه الناحية كانت نظرية سينسر أقل اتباعاً للمذهب التطور الوحيد الاتجاه من نظرية أوجست كومت . فقد رأى الفيلسوف الفرنسى طريقاً واحداً للتطور العقلى والاجتماعى : من اللاهوتى العسكرى إلى الميتافيزيقى التشريعى ، إلى العلمى الصناعى . وذهب بعض أتباع سينسر (وعلى الأخص ل . هـ . مورجان) خطوة أبعد مما فعل هو ، نحو نظرية التطور الوحيد الاتجاه . فاعتبروا أن الشعوب البدائية القبلية الحديثة ، هم بصفة جوهرية ، مثل أجداد ما قبل التاريخ للشعوب المتمدينة . فالبدائى الحديث ، طبقاً لهذه الفكرة ، لا يفعل أكثر من أن يسير بخطى أشد بطناً فى نفس الطريق الذى وطئته أقدام أجدادنا من قبل ، ولا بد أن يتابعوه ، إذا مضى قدماً بأية حال . وشارك سينسر ، إلى حد ما ، الاتجاه السائد فى عصره إلى اعتبار البدائين الحديثين مجرد متخلفين بالمقارنة مع الفيكتوريين المتحضرين المتحررين ، أكثر منهم متطورين تطوراً كبيراً فى نواح مختلفة . ولكنه لم يقترح برنامجاً صارماً يحكم الحلقات للمراحل شاملة على شكل مجموعات معينة من سمات ثقافية لا بد لها أن تنمو فى كل مكان وفق ترتيب معين . بل أطلق بضع تعميمات عريضة : منها على سبيل المثال أن المجتمع انتقل من تنظيم يقوم أساساً من أجل الحرب إلى تنظيم يقوم أساساً من أجل الصناعة ، وأن الاعتبار الأخلاقى والاجتماعية ستكون أعظم أثراً فى المستقبل (١) .

(١) فيما يتعلق بموضوع المراحل كما عالجها كومت وسينسر وغيرهما يمكن الرجوع إلى كتاب H.E. Barnes Historical Sociology, its Origin and Development نيويورك ١٩٤٨ . ص ٨١ ، وما بعدها .

وكان التطور ، في رأى سبنسر « قانوناً عاماً » . وكان قانوناً بالمعنى العلمى ، مثل قوانين نيوتن في الديناميكا الحرارية . ولم يكن مرسوماً تنظيمياً ، بل وصفاً دقيقاً لطريقة معينة تعمل بمقتضاها كل الأشياء في نطاق الكون . فإذا كان القانون صحيحاً كما اعتقد ، فقد حق للقانون أن يتحلل لنفسه أهمية تفسيرية بالغة ، ببيان كيف أن مجموعة من الظواهر والقوانين الواضح اختلافها ، والأقل نطاقاً ، هي أمثلة لنفس العملية الأساسية . ولن يكون بطبيعة الحال تفسيراً كاملاً ، فلسوف يبقى ، كما هو الحال في قوانين نيوتن ، - السؤال الميتافيزيقي : لماذا راحت الطبيعة تسلك على هذا النحو ، وماذا يحملها على الاستمرار فيه . وفي هذه النقاط الميتافيزيقية ، قبل سبنسر في البداية فرضاً غائياً ، مطابقاً للمسيحية المتحررة . ثم تحول بعد ذلك إلى تجريبية لأدرية فإن الحقيقة القصوى أو الغائية « لم يكن ثمة سبيل إلى معرفتها . » حيث أن العلم والفلسفة لا يستطيعان إلا أن يصفوا ويفسرا الظواهر التي تتمخض عنها التجربة . ومن هذا الفرض تدرج ليؤسس مذهبه طبقاً للمذهب الطبيعي ، دون إدخال أية وساطة أو قوة خارقة للطبيعة ، أو توجيه مقصود هادف ، مثالي أو ثنائي ورغم لأدريته التي جهر بها ، فإنه اتجه إلى الاعتماد في واقع الأمر ، على القوة الكامنة في المادة والترعة الجوهرية فيها إلى تنظيم نفسها في أشكال تزداد تعقيداً ، بما في ذلك أشكال الحياة والعقل . ولم يتردد في أن يطلق مبدأ عاماً عن السببية في شكل « قانون » أساسى من قوانين الطبيعة ، ليفسر التطور . « فكل علة تحدث أكثر من نتيجة واحدة - » أى أن النتائج تتضاعف ، وبذلك تزيد من التباير (١) .

واستعملت كلمة « قانون » أيام سبنسر أكثر مما تستعمل في وقتنا هذا ، لوصف ما يلاحظ من تكرارات وانتظامات في أى مجال للظواهر ، بما في ذلك العقل والثقافة . أما اليوم فإنه يتجنب استعماله عادة ، وبخاصة في المجالين

الأخبرين ، حيث يبدو أنه يتضمن انتظاماً كاملاً شاملاً ، قل أن يوجد ، إن وجد إطلاقاً ، في ظواهرها الشديدة التنوع . على أن استخدام سبنسر لمصطلح « القانون العام » لم يتضمن مثل هذا الانتظام المطلق . فقد كان التطور « عاماً » ، بمعنى أنه يحدث في كل مجالات الظواهر .. ويمكن أن يكون القانون ببساطة نزعة ملحّة سائدة ، خاضعة للاستثناء ، وليست بالضرورة خالدة (١) . الواقع أن سبنسر أكد فعلاً على إمثلة اتفقت مع « قانونه » وتجاهل أو قلل من شأن كثير من الأمثلة الهامة السلبية . وهذا ما يجعل نظريته تبدو اليوم مبالغاً في تبسيطها ، وحيدة الاتجاه . على أننا نكرر القول بأن هذه مسألة تفاوت في الدرجة . فليست معظم تعميماته الرئيسية زائفة تماماً ، ولكنها مبالغ فيها ، وذات جانب واحد . لقد هون من أمر الاستثناءات في قانونه ، ولكنه لم يتجاهلها كلية . وأوضح في جلاء أن في الكون كذلك نزعة مضادة ، هي الانحلال ، وهكذا لم يزعم أن التطور كان ، ولو اليوم ، شاملاً عاماً ، بمعنى أنه يحدث دوماً ، بلا استثناء . كما لم يزعم أنه قانون صادق مسيطر إلى الأبد ، مثل القوانين الرياضية . وتنبأ بأن جميع مراحل التطور سوف تصل يوماً في المستقبل البعيد ، إلى حالة من التوازن قد تعقبها حالة من التفسخ والانحطاط ، يسود فيها الانحلال .

وهذا ينتهي بادراج فلسفة التاريخ عند سبنسر ، إلى حد ما ، في عداد نظريات الدورات (٢) ، التي تقول بأن التغيير يتبع تسلسلة من أطوار بناءة

(١) كذلك استخدم دارون كلمة « قانون » على هذا النحو مثال ذلك أنه في آخر كتابه « اصل الانواع » يقول : بأن الاشكال الكثيرة التي تكونت احسن تكوين من النبات والحيوان نتجت كلها عن طريق قوانين تعمل من حولنا . « ثم يضيف « ان هذه القوانين هي النمو مع التكاثر والوراثة والتنوع ، والزيادة الهائلة التي تؤدي الى تنازع البقاء والاختيار الطبيعي ، والتشعب ، وانقراض الاشكال التي هي اقل مهديا » . كذلك يتحدث فرانزبوس عن القوانين بطريقة مشابهة غير محكمة الى حد ما : (مقال عن الانتروبولوجيا) في كتابه « موسومة العلوم الاجتماعية » ص ١٠٩ ، ١١٠ .

(٢) كان هناك ، وسوف يكون هناك « فترات تطور وانحلال متبادلة » . كتاب « المبادئ الاولى » فصل ٢٣ فقرة ١٨٢ .

وأخرى هدامة ، تحدث بالتناوب ، ربما تنطوي على تكرارات لا حصر لها ، في الماضي والمستقبل . ولكن من الميسور الجمع بين النمطين في كثير من الأحيان . وكان سبنسر واحداً من هؤلاء الذين جمعوا بينهما . ففي رأيه أن حالة التطور الصاعد التي نعيش فيها اليوم ، قد دامت أمدا طويلا ، وسوف تستمر طويلا في المستقبل ، وأن فكرة الانحلال النهائي فكرة غامضة أو بعيدة . ولم يتلفت وراءه لهما على « عصر ذهبي » . فمن حيث كل الأغراض العملية يرى كما رأى كوندورسييه ، أن التطور في المستقبل ممكن بلا حدود ، وأن حدوثه محقق يكفله القانون الطبيعي .

وهذه نظرية متفائلة بمقارنتها بنظريات أولئك الذين يتنبأون (مثل سبنجلر) باضمحلال رهيب ، لا بد أن يحدث إذا كانت الدورات قصيرة ، وهي كذلك متفائلة بمقارنتها بالنظريات التي لا تؤمن بالدورات ، ولا تعترف إلا بعنلية تاريخية واحدة ، هي صراع طويل مرير ، مقدر له الفشل آخر الأمر . والواقع أن ثقة سبنسر في أن الإنسان سوف يصبح أوفر سعادة وأفضل حياة في المستقبل الذي لا حدود له ، تجعله يحتل إلى جانب كوندورسييه ذروة التفاؤل الحديث . ولكنه يختلف عنه أساساً في أن تفاؤله يزعم استناداً إلى قاعدة أقوى ، تقوم على الشواهد العلمية ، وإلى نظرة أبعد إلى الوراء ، إلى التقدم السابق للإنسان .

٢ - كيف تتطور الفنون في نظر سبنسر

رأى سبنسر أن تطور الفنون كان ، ولا بد أن يظل ، جزءاً مكملًا لتطور الكون ، بما في ذلك العقل والمجتمع والحضارة . واستشهد بأثلة من تاريخ كثير من مختلف الفنون الجميلة والتطبيقية ، البدائية والحديثة ، ليظهر أن نفس التزعات التطورية حدثت فيها ، كما حدثت في ارتقاء الحيوان والنبات والأشكال الاجتماعية . وكان الفن يسير إلى أن يكون أكثر تعقيداً ، وفي عمليته هذه ، كان ، على وجه الاجمال ، يتحسن من حيث نوعيته .

وكان يتطور ويتقدم جنباً إلى جنب مع العلم والتكنولوجيا . والحق أن كل هذه الارتقاءات كانت متعاونة ومرتبطة بعضها ببعض ارتباطاً وثيقاً .

وكان ينبسر شديد الاهتمام بالفنون وتوارىخها المتعددة ، بما في ذلك الموسيقى والفنون البصرية ، والرقص والمسرح والأدب . وأظهر أنه على علم وافر بدقائقها الفنية . وكان كغيره من التطوريين في القرن التاسع عشر ، مهتماً بفنون ما قبل التاريخ والفنون القبلية الحديثة ، بوصفها حلقات وصل بين الحيوان والإنسان المتوحش والإنسان المتحضر . ولم يكن يعرف عنها إلا التزوير اليسر في أيامه ، بالمقارنة إلى ما أتت به إلينا اليوم الحفريات الحديثة ، والكشوف ، والأنثروبولوجيا ، وغير ذلك من الدراسات ، فكانت البيانات التي لديه غير كافية وغير موثوقة ، ولكنه استغلها بشكل بارع ليوضح رأيه الأساسي : وهو أن الفنون تحدت من طائفة قليلة غير متفاضلة نسبياً ، من الأشغال والأشكال ، تشعبت وتفرعت إلى ما لا حصر له اليوم من أشكال وأشغال مختلفة . وأكد أن الفن المتحضر أكثر تعقيداً وأكثر تنوعاً من الفن البدائي . فإن تاريخ الفن تطور مثل تاريخ العلوم والتكنولوجيا والأخلاق والنظم ، وغيرها من الظواهر العقلية والاجتماعية ، وهو تطور يلتزم مع التعريف العام للتطور ، ويشكل جزءاً متكاملًا من العملية التطورية بأسرها .

إن الفنون أعانت الإنسان على البقاء ، وأسهمت في الإبقاء على مجموعات ناجحة موفقة في إطار المجتمع . ولها مكانها البارز في طرائق التكيف التي تميز بها الإنسان . ألفت ترى أن من بين وظائف الموسيقى عبر العصور أنها تثير مشاعر الألفة وروح الزمالة بين بني الإنسان ، بما تعبر عنه أو تنقله من العواطف الأساسية . ومن ثم ، فإن للموسيقى قيمتها من الناحيتين البيولوجية والجمالية ، ويسهم ارتقاؤها اسهاماً معنوياً في التطور وفي التقدم ، بقدر سواء .

وأكد سينسر في بحثه القديم ، الذى لا يعرفه إلا القلة ، « التقدم : قانونه وسببه » - (١) أكد على تاريخ الفنون كدليل على الفرضية العامة بأن كل شيء يميل إلى الارتقاء من التجانس إلى التغاير . « وسواء كان هذا في ارتقاء الأرض ، أو في الحياة على ظهرها ، في المجتمع ، في الحكومة ، في المصنوعات ، في التجارة ، في اللغة ، في الأدب ، في العلم ، في الفن ، فإن نفس هذا التطور من البسيط إلى المعقد ، عن طريق سلسلة من التفاضلات المتعاقبة يتطبق عليها جميعاً . وإن التقدم ليكن بصفة جوهرية في التحول من التجانس إلى التغاير . »

وفى تقدم اللغة ، تصبح الكلمات ومجموعات الكلمات ، واللغات المنظمة بأسرها ، متغايرة ، واللغة المكتوبة والصور والنحت ، ما هى في الأصل لأجزاء إضافية للمباني أيام الحكومة الدينية القديمة ، وكذا في رسوم الكهوف ونحت التماثيل ، أما النقوش البارزة فكانت مرحلة متوسطة . وأسقط التلوين من النحت حتى يتباين تبايناً ملحوظاً مع التطوير . وتغايرت الموضوعات من الدينى الصرف إلى الدنيوى . وانقسم التصوير إلى تصوير الأحداث التاريخية ، والمناظر الطبيعية ، والبحر ، والعمارة ، والحياة اليومية ، والحيوان ، والأشياء الساكنة مثل الأزهار ... الخ » ويتضح التطور من التجانس إلى التغاير ليس فقط في انفصال التصوير والنحت عن العمارة ، وانفصال الواحد منهما عن الآخر ، ولا في شدة التنوع في الموضوعات التى جسستها هذه الفنون ، بل إنه ليرز كذلك في تركيب كل عمل من الأعمال الفنية . إن طبيعة التغاير أبرز كثيراً في الصورة أو التمثال الحديث منها في أية صورة أو تمثال قديم » (٢) فإن أية صورة من النحت الحصى المصرى تصور أشكالها في مستوى واحد ،

(١) انتقل سينسر ، فيما أسدد بمد ذلك من مؤلفات الى التوكيد على جوانب أخرى من التطور « وكثيراً ما من الفنون ما خفيفا ، ولكنه لم يستمرض تطورها ، يمثل اسبابه في بحثه القديم هلا »

(٢) « التقدم : قانونه وسببه » . ص ٢٨ .

لا على أبعاد مختلفة وكأنها جميعاً معرضة لنفس القدر من الضوء ، واستخدم فيها القليل من الألوان الخاصة العادية ، ونجد أشكال شخوصها على نسق واحد من حيث الحركة والوقفة والوجه والملبس « أما في صور عصرنا الحاضر فإن التأليف متنوع تنوعاً لا نهاية له ، « إلى جانب تنوع لا حده من الألوان المركبة . » ولدينا مجموعة أخرى من الأمثلة الموضحة ، في النشأة المماثلة والتغاير المتدرج في الشعر والموسيقى والرقص . « فإن الموسيقى والرقص ينفصلان عن الشعر ، ثم يفصل الواحد منهما عن الآخر ، وتنوع حركات الرقص ، وتتضاعف الآلات الموسيقية ، فأشدد المغنون على آلة الحارب قصص البطولة التي نظموها بأنفسهم . فكانوا بذلك شعراء ومطربين وملحنين ومغنين وعازفين في وقت معاً ، على حين أصبحت هذه الوظائف منفصلة اليوم كل منها عن الأخرى . والحق أن هذه الفنون انفصلت كلها تدريجاً بعضها عن بعض ، وعن الدين . وإننا نلاحظ تطور الشعر في نمو مختلف أشكال الوزن والقافية والترتيب العام . كما نلاحظ تطور الموسيقى ليس فقط في وفرة الأنغام التي تحدثها الآلات ، بل كذلك في مختلف الأساليب والمقاييس والأوزان وأجزاء اللحن والأوضاع الهارمونية والفوارق الدقيقة في التعبير . كذلك نلاحظ في الأدب القديم أن الانجيل يجمع بين اللاهوت ونشأة الكون ، والتاريخ ومسيرة الحياة ، والقانون المدني وعلم الأخلاق والشعر . كما تضم الألياذة عناصر دينية ، حربية وتاريخية ، وملحمية ومسرحية وغنائية . وأما في العصر الحديث فقد أصبحت هذه أقساماً منفصلة متميزة من الفن أو فروعاً متغايرة .

كذلك بدأ العلم « بعصر لم يكن قد تميز فيه عن الفن بعد ، وكان ، بالاشتراك مع الفن ، خادماً للدين . ثم مر بعصر كانت فيه العلوم من القلة والبداءة ، بحيث تعهدتها نفس الفلاسفة في الوقت نفسه ، ثم انتهى بعصر كثرت فيه الأنواع والأجناس ، إلى حد لا يتيسر معه حصرها إلا لفئة قليلة من الناس . وفي مقدورنا أن نتعقب مثل هذا التطور في فن العمارة ، وفي الدراما ، وفي الملابس . »

وكما ينطوى تاريخ الحياة والمجتمع على فترات من الانتكاس والانحلال ، فإن تاريخ الفنون لا يختلف عنه فى ذلك . ويلاحظ سبنسر أنه بعد سقوط الحضارة الرومانية ، عادت الفنون فى أوربا إلى مرحلة اشتد فيها عدم ، التغير وارتبط وامتزج كل منها بالآخر ، فسيطر فن العمارة مرة أخرى . واستقر طراز الكنيسة القوطية . ومنذ ذلك الوقت استؤنفت عملية التغير فى الفنون ، واستمرت حتى وقتنا هذا . وبهنا أن نلاحظ أن سبنسر يعتبر الارتداد إلى حالة تنسم بتناقص التغير وتناقص التخصص فى الفنون ، هو انتكاس من حيث الكيف ، وهو نتيجة لانحلال باثولوجى (أى مرضى) أصاب الامبراطورية الرومانية . وطريق التحسن ، فى رأيه ، هو تزايد التخصص ، والانفصال ، وارتقاء الفنون ، كل منها مستقلاً عن الآخر ، بوصفها مهناً ومن حيث طبيعة متجاتها على حد سواء . وأنه لمؤشر على التقدم أن توضع اللوحات والتماثيل ويستمتع بها ، بعيداً عن أى إطار معمارى ، وأن تحرر موسيقى الآلات من سيطرة أى نص حرقى .

ولكن هذا الجانب من نظرية سبنسر حفز بعض النقاد فيما بعد إلى انكار أن الفنون المتغيرة بدرجة عالية أفضل بالضرورة من الفنون القديمة التى هى أقل تغيراً ، وفى هذا كتب سدن كلفن يقول : « إن التغير المفرط بين أى فن وكل فن آخر ، لا يتجه بأية حال من الأحوال إلى الكمال فى ذاك الفن . بل إن عملية التطور فى الفنون الجميلة قد تسير ، وقد سارت بالفعل ، على مدارج التاريخ ، شوطاً بعيداً ، لمصلحة الفنون وسلامتها ، كل بمفرده » (١) ويضيف كلفن ، إنه فى أخريات القرن التاسع عشر ، حدث رد فعل ضد هذا النوع من التخصص ، وكان يتزعمه وليم موريس (اختلف سبنسر مع موريس فى هذا ، وفى مسائل أخرى) . كذلك قال كلفن بأن موسيقى فاجنر لمسرحياته تمثل أيضاً هذه التزعة المضادة ، والعودة إلى الجمع بين الفنون مرة أخرى ، ولكن سبنسر فى مواضع أخرى يتحدث فى إعجاب عن

(١) «الفنون الجميلة» (دائرة المعارف البريطانية - المجلد ١١ ، طبعة ١٩١٠) .

الموسيقى المسرحية الهائلة ، وربما حاج في أنها أشكال معقدة متطورة بدرجة عالية ، لا متغايرة فحسب .

وعارض نفر آخر من مؤرخى الفنون الفكرة القائلة بأن كل الفنون الحديثة تحدرت من نمط واحد ، أو أنماط قليلة بدائية ، مثل مسرحيات الموسيقى الراقصة في الديانة الإغريقية القديمة . ويقولون بأن الفن يختلف ، في هذه النقطة ، عن الأجناس العضوية التي يفترض أنها تحدرت جميعاً من شكل أصلي واحد غير متغاير من أشكال الحياة . وربما كانت هناك عدة مصادر أصلية للفنون ، بعضها متخصص منذ البداية . ولا يصح سبسر على أنها ارتقت جميعاً من نموذج أصلي واحد غير متغاير ، ولكنه أصح فقط على الاتجاه العام للارتقاء وقيمه .

ويقول سبسر بأن تاريخ الفنون الصناعية والفنون الجميلة كليهما ، يشهد بالارتقاء في التفاضل والتكامل سواء بسواء . وإن تنظيم أجزاء أكثر مع أجزاء أشد اختلافاً في كل موحد ، معضلة تزداد مشقتها لدى الفنان . وأن التغير من الأدوات الساذجة البسيطة الصغيرة ، إلى الآلات المتقنة المعقدة الضخمة ليكشف عن هذا التقدم ، ففي الفنون الجميلة « قارن الزخارف الحدادية عند المصريين والأشوريين بالصور التاريخية الحديثة ، وعندئذ يتضح لك الارتقاء والتقدم العظيم في وحدة التأليف — في إخضاع الأجزاء للمجموع . والحق أن إحدى اللوحات الحصية القديمة مكونة من عدة صور لا يعتمد بعضها على بعض إلا بدرجة قليلة ... ويمكن أن تلحظ هذه السمة نفسها في نسيج وتطريز العصور الوسطى . » أما في الصور الحديثة « فهناك دوماً ، بشكل أو بآخر ، تناسق واضح نوعاً ما بين الأجزاء — ترتيب المواقف والتعبيرات والأضواء والألوان ، بشكل يجعل من الصورة كلاً عضوياً » ، وفي الموسيقى « يتضح التكامل التقدمي في طرق أكثر من ذلك ، كما هو الحال مثلاً في مجموعة المغنين والموسيقيين الضخمة في مسرحية موسيقية . » ولنا لتلحظ في الأدب القديم « أحداثاً لا تربط بينها صلات طبيعية . بل مجرد

مغامرات منفصلة شدت بعضها إلى بعض بشكل مفكك . على حين نجد في الأدب الحديث أن الأحداث تنبع من الشخصيات والظروف ، وأن الشخصيات يؤثر بعضها في بعض في مركب من الروابط الأخلاقية والنفسانية . (١) .

ولو امتدت حياة سبنسر إلى ما بعد كشف رسوم مغارة لاسكو Lascaux ، لاستغل هذه الرسوم . دون ريب ، في المقابلة بين البدائي والحديث . فإن رسوم العصر الحجري القديم التي يمكن أن يمثل بعضها حيوانات بمفردها وجماعات صغيرة ، تظهر اتجاهها ضعيفاً إلى إدماج هذه في تكوينات متنوعة لها حدود معينة ، وتنظيم داخلي موحد . وإنا لنجد ، بالنسبة للفنون المصرية وفنون العصر الوسيط ، أن سبنسر قد بالغ ، نوعاً ما ، في انعدام الوحدة فيها . وأكبر السبب في ذلك أنه يرى أن التكوين لا بد أن يكون بالضرورة واقعياً ، ولم ينظر بعين التقدير إلى بعض طرق الزخرفة والرمز في تكوين الفن القديم . ولكن تعميمه ، بصفة عامة ، لا يبعد كثيراً عن الصحة .

وحين تحدث سبنسر في نظريته عن تضاعف الآثار ، أي اتجاه الواقعة الواحدة إلى إحداث آثار كثيرة مختلفة ، أشار إلى أن هذه الظاهرة واضحة في الآثار المتنوعة التي خلفتها الرواية الدينية البدائية في المسرحية الحديثة وفي غيرها من الشعر والقصص . « إن التأثير الذي تمارسه أية مدرسة جديدة للتصوير — مثل مدرسة ما قبل رافائيل — على المدارس الأخرى ، واللمحات التي تستقيها كل أنواع الفنون المصورة من التصوير الفوتوغرافي ، والنتيجة المعقدة للمذاهب النقد الجديدة ، مثل نظريات راسكين ، يمكن الاستناد إليها كل على حدة في إبراز تعدد الآثار المماثل » . وبسبب تأثير هذا الاتجاه العام الشامل إلى تعاضل التعقيد « فإن التقدم ليس عرضاً طارئاً ، وليس شيئاً في طاقة الإنسان أن يتحكم فيه ، ولكنه ضرورة نافعة خيرة » (٢) .

(١) « المبادئ الأولى » (نيويورك ١٨٩٥ . فقرة ١١٤ ، ص ٣٢٤ وما بعدها) .

(٢) « التقدم : قانونه وسببه » .

وإذا افترضنا أن الفنون تتطور على هذا النحو ، فهل يشكل هذا تقدماً ، وبأى المعايير ؟ إن سينسر لم يتنكب عن هذه القضية . ففي بحث له عن « أصل الموسيقى ووظيفتها » (١٨٣٧) نراه يتناول أولاً العلاقة بين الصوت الملفوظ والتعبير عن عواطف الفرح والألم في الحياة العادية ، وخاصة عند الحيوانات والأطفال . وهو يقول بأن كل الموسيقى في أصلها صوتية ، وإن تنوعات الصوت هي نتائج فيسيولوجية لتنوعات المشاعر . وهو يحلل تنوعات الصوت الملفوظ على أساس الوقع ودرجة الصوت ، والجرس ، والفواصل ، ومعدل التنوع ، موضعاً الارتباط بين كل نمط وبين تعبيرات عاطفية معينة ، وجميعها يحدث في الكلام العادى ، ولكنه يحدث بدرجة أقوى في الموسيقى الصوتية . والغناء يستخدم اللغة الطبيعية للعواطف ويبالغ فيها . ومن التريمة البسيطة أو الالتقاء الملحن في مقامات أربعة تطورت الموسيقى فتألف مجالها من طبقتين كل منهما من ثمان طبقات ، مع تزايد التعقيد في فواصل الطبقات والمقاطع وما يتصل بها من تعبيرات عاطفية . ومثل هذه الموسيقى لا تثير الأحاسيس المألوفة فحسب ، بل غير المألوفة كذلك ، وتصبح لغة مثالية للعاطفة . ونحن نميل إلى إثارة الأصوات التي تقرن عادة بالمشاعر السارة ، والعكس بالعكس . ويوضح تاريخ الموسيقى القانون العام للتقدم الذي يقول بأنه « كما هو الحال في المهن والعلوم والفنون ، فإن الأقسام التي بدأت من جذور مشتركة ، ولكنها أصبحت متميزة نتيجة تباينها المتواصل حتى غدت اليوم تسير نحو التطور منفصلة بعضها عن بعض — هذه الأقسام ليست مستقلة تماماً ، ولكنها تعمل منفردة كل منها مع الآخر » مما يؤدي إلى تقدمها المتبادل .

ووظيفة الموسيقى ، فوق ما تضيفه من سرور مباشر ، هي أنها تمنح لغة العواطف . وهذه تكاد لا تكون أقل أهمية من الفكر . فلإنما بما تقرن به من الإيماءات وتعبيرات الوجه تصبح وسيلة للتعاطف ، بحيث عن طريقها تثير مشاعر شخص واحد ، مشاعر مماثلة في الآخرين . وإن مصلحتنا العامة ومتعنا الراهنة لتتوقفان كلتاهما وإلى حد كبير على التعاطف . وإن مشاعر الزمالة

لتهدى إلى السلوك الموصوم بالانصاف والكرم ومراعاة كل منهم للآخر ،
وتفيض نفوس المتحضرين بشعور الزمالة أكثر مما تفيض نفوس المتبريرين .
وهو أساس كل عواطف كريمة في الصداقة والحب والألفة . وان الحضارة
الآن لتتجه إلى أن تستبدل ببواعث الرضا الخاصة المتنافرة ، راحة نفسية
ناجمة عن أو منظوية على سعادة الآخرين . فلئنا عن طريقة لغة الاتصال
التعاطفي ننقل إلى الآخرين ما نحس به نحن من سعادة يمكن أن يشارك فيها
الجميع . ولا تساعد الموسيقى على هذه العملية فحسب ، ولكنها تشير إشارة
مبهمة لماحة إلى حياة مثالية تشيع فيها هناة وانسجام لم يتحققا بعد . وعندئذ
تحتل مكانها «على أنها أسمى الفنون الجميلة ، والفن الذى يسهم أكثر مما يسهم
أى فن آخر ، فى رخاء البشرية وسعادتها . وهكذا حتى لو أسقطنا من حسابنا
الراحة النفسية المباشرة التى تقدمها الموسيقى ساعة بساعة . فلئنا لا نستطيع
أن نبالغ فى امتداح هذا التقدم فى الثقافة الموسيقية التى هى فى طريقها إلى أن
تصبح إحدى خصائص عصرنا » .

وهكذا أظهرت الفنون ، بوصفها مهناً وحرفاً ومهارات فنية ، نزعة
مستمرة إلى التغاير والتفاضل : (أ) عن الدين والعلم وغيرهما من ألوان
النشاط الكبرى ، (ب) وعن بعضها بعضاً . فهى فى المراحل الأولى غير
متغايرة نسبياً ، ولوظيفتها ألوان كثيرة شتى جمعتها بشكل غامض . ولكنها
تتزع فيما بعد إلى المزيد من التخصص ، والتشعب إلى فنون منفصلة
بل وأساليب أكثر تخصصاً . ومن جهة أخرى يميل الفنانون المتخصصون
إلى توحيد صفوفهم فى مجموعات متخصصة ، فى نقابات واتحادات لها كتبها
ومدارسها ، وربما نشراتها ومجلاتنا الخاصة بها . وباتت ممارسة كل مهنة
محددة بالقانون والعرف ، بوصفها جزءاً من كل نشاط الجماعة (١) .

(١) « المبادئ الأولى » (نيويورك ١٨٩٥) ، فقرة ١٢٥ ، ١٢٦ - ص ٣٥٤ - ٣٥٩ .
« ومبادئ علم الاجتماع » (نيويورك ١٨٩٧) ٢ - ٣ القسم الثامن « النظم المهنية »
(الرافض ، الموسيقى ، الشاعر ، الممثل ، الكاتب المسرحى ، المهندس المعمارى ؛
المثال ؛ المصور - تطور المهن) .

كذلك أبرزت « منتجات » هذه المهنة الفنية ، أى أعمال الفن ، اتجاهها مماثلاً فى أن تتميز وتتغير . (١) عن منتجات العلم والدين : وغيرهما من المجالات الكبرى (ب) وعن بعضها بعضاً . ومن هنا وجدت أنواع من الفن أشد ثباتاً واختلافاً ... فى العمل الفنى الواحد ، مثل لوحة أو قطعة موسيقية ، نرى تغيراً متزايداً بين الأجزاء : فى الألوان ، فى الأشكال المثلثة ، فى النغمات والسلام الموسيقية المعينة ، وفى الألحان والإيقاعات ، والهارمونية والموضوعات الأدبية والعواطف ... وغيرها . وتندمج هذه الآثار والعناصر المتكاثرة فى تأليف أكثر تعقيداً ، كما هو الحال فى الصور الحائطية والسيمفونيات والروايات المسرحية (١) ، كذلك يتضح تغير اللغة والأدب فى تعدد أقسام الكلام وفى التمييز الأدق بين ظلال المعنى (٢) . ويزر هذا التكامل فى صوغ هذه الألفاظ والمعانى فى لغة الحديث واللغة المكتوبة أو العبارات الشفهية .

وتزايد التحديد والضبط أو الدقة خصيصة أخرى من خصائص التطور ، وهى خصيصة تتجلى فى التغير أو التكامل التقدمى أو كليهما معاً . « إننا لن نجد الدليل على التطور من غير المحدود إلى المحدود أقل توفراً من الدليل على أن التطور يحدث من المتجانس إلى المتغير الخواص . » ويسوق سبنسر الأمثلة على التحديد المتزايد بالمقابلة بين العدد والآلات الحديثة ، وبين الأدوات والأسلحة القديمة غير المضبوطة وغير المنتظمة لدى القبائل الهمجية ، حيث يمكن صنع الآلات الحديثة بحيث تصل دقتها إلى كسر صغير جداً من البوصة (٣) . وثمة مثل آخر يضربه على فكرة التحديد ، ذلك هو « تعاضد الدقة فى التمثيل » فى الصور والتمائيل الحديثة ، بالمقابلة بينها وبين الوجوه الشخوص الغامضة « المجردة عن الشخصية الفردية » فى الفنون البصرية القديمة . وتدل القصص والمسرحيات الحديثة على « تناقص تدريجى فى التكلف » فى كل ما هو غير طبيعى ،

(١) « المبادئ الأولى » ، (١٢٤) ص ٢٥٣ - ٢٥٤ . وانظر : أصل الموسيقى

فى كتاب « حقائق وتعليقات » « Facts and Comments » (نيويورك ١٩٠٢) .

(٢) المصدر السابق ص ٢٤٧

(٣) المصدر السابق ص ٢٧٨

وعلى الأمانة في عرض الشخصيات الفردية التي تتناولها القصص والمسرحيات ، وذلك بالمقابلة بينها وبين الأدب القديم حيث الشخصيات الغامضة ، أو انعدام المواءمة مع وقائع الحياة ، وغلبة الأحداث الخارقة للطبيعة والمصادفات غير المحتملة أو المستحيلة ، ويشارك سينسر في أحكامه هذه ، الفرض الشائع في عصره من أن هدف الفن الواقعي ومعياري جدارته ، يكمنان في مطابقته للواقع كما يراه المؤمن بالمذهب الواقعي ، وهو يستخف بالمدى الذي يمكن أن يتطور إليه الفن الواقعي مع أساليب المفهوم المنجرد والخيال . ولا يدرك كم من الأجيال المتعاقبة سوف تعجب بالفن غير الواقعي . ولكن ، بصرف النظر عن مسائل القيمة ، فمن المقطوع به أنه كان ثمة في كثير من الفن الغربي وخاصة في الأدب نزعة ملحّة تماماً نحو الواقعية ونحو تصوير الشخصيات تصويراً دقيقاً . أما في الرسم والنحت ، فإن النزعة نحو الابتعاد عن الواقعية ، لم تقو حتى أواخر سني حياة سينسر .

تري هل كل فن تطور تطوراً عظيماً هو بالضرورة معقد في الشكل ؟ وهل مثل هذا الفن هو بالضرورة أحسن الفنون ؟ لم يقل سينسر هذا صراحة ، ولكنه لمح إليه مراراً : (أ) حين أورد الأمثلة على تزايد التعقيد في الفن ، أيضاً لقانون التطور ، (ب) في امتداحه إياها على أنها أحسن وأسمى وأكمل من الأنماط القديمة ، غير المتغيرة . وفي أحد أبحاثه الأخيرة عن الموسيقى المتطورة Developed Music (١) « نراه يبرز تزايد التعقيدات مع تطور الموسيقى » ، وجددير بالذكر أنه في كل الفنون على حدة وله ينبع السرور من رؤية التشابه كما ينبع من رؤية التنافر ، فالسرور من التشابه « يمتد تدريجاً إلى مجموعات أكبر من المقاطع والحمل والعبارات » على حين أن السرور المنبعث عن المقابلة بين مركب نغمات وآخر ، يتضمن في الواقع مركبات أطول وأكثر انقائاً . ويتحقق إدراك التنوع في الوحدة على نطاق أوسع مع

(١) « حقائق وتعليقات » (نيويورك ١٩٠٢) ص ٦١ .

تغييرات الوقت والقوة والمقام الموسيقى ، وغيرها . وفي الوقت نفسه يصحب ذلك كله تطور هائل في المارمونية ، وينشأ في نفس الوقت الارتقاء لهذا الانسجام وتكون النتيجة تغييراً ينمو على الدوام » . وعندما أشار سبنسر إلى بيان سير هيوبرت بارى عن الموسيقى الشعبية ، نراه يقابل بينها وبين الموسيقى المتحضرة المتطورة على أنها غير محدودة ، « تغيّرت بطريقة ناقصة معينة إلى نغمات » ، وتميزت بال تكرار الرتيب الممل للمقاطع الموسيقية الفجة . ومهما يكن من شيء ، فالتناغم في بعض الموسيقى البدائية « بذور هذا الخلط الذي تتميز به الموسيقى المتطورة » فالمقاطع والحمل تتكرر وتحدث المقابلة بينها ، وهناك في الموسيقى الأكثر تطوراً ، تنوعات بارعة في طبقة الصوت ، والأمد ، والحرس ، والوقع ، وكذلك في الإحاء العاطفي . وإلى جانب هذا كله هناك تكامل أكثر عن طريق « الإخضاع للمقام Key-note » والعلاقات بين الأجزاء الكبرى . وتطورت كذلك ألوان كثيرة مختلفة من الموسيقى .

٣ - بعض مواطن الضعف في نظرية سبنسر

يعلق سبنسر تعليقاً يغلب عليه التناقض ، يتم عن الاستحسان لانتجاء الروايات والقصص الحديثة إلى « نبذ الموضوعات أو المفكرات الرئيسية البارعة التي يندر أن تقدمها الحياة ، إن صح أنه يوجد شيء منها على الإطلاق » (١) وربما بدا أن هذا اللون من التعقيد ليس علامة على درجة عالية من الارتقاء ، ولا بد من نبذه حرصاً على تمثيل واقع الحياة بشكل أكثر تحديداً ، ولكن هذه التضحية بالترام الثبات على الرأي من جانب سبنسر ربما لا تكون خطأ بقدر ما هي تسليم منه بحقائق التاريخ - وهو أمر لجأ إليه فيما ندر . على أنه ، على وجه الاجمال ، قنع بجمع مالا يحصى من الأمثلة على التعقيد في الفن ، وفي غيره ، وهو يعنى بذلك دائماً أنه كلما زاد التعقيد كان خيراً .

(١) « المبادئ الأولى » فقرة ١٢٧ ص ٢٧٩ .

وقل أن يدرك سينسر أن بعض أنواع التعقيد يضحى بها دائماً ، في الفن وفي الحياة ، بوصفها عقبة في سبيل قيم أخرى مرغوب فيها أكثر من هذه التي ضحى بها ، في نفس الوقت . وربما كان من الجائز الدراسة متفتحة رحية الأفق لعدد أكبر من هذه الأمثلة السلبية ، أن تؤدي به إلى إدراك أن بعض ألوان التبسيط ، ليست مرغوباً فيها فحسب ، ولكنها خطوات ضرورية على طريق التطور نفسه ، فليس ثمة شكل في الفن أو غير الفن ، يمكن أن يتطور وفق كل الأساليب الممكنة دفعة واحدة ، ذلك أن تطورات على هذا النحو قد يتداخل كل منها مع الآخر ، فإن اختيار طريق بعينه للتطور ، في الحياة وفي الفن وفي الشكل العضوي ، معناه بالضرورة نبذ لساثر الطرق ، الفعلية منها والممكنة ، كذلك معناه التضحية بطائفة من القيم ، كلية أو جزئياً ، في سبيل طائفة أخرى . وصفوة القول إن عجز سينسر عن إدراك هذه الحقيقة ، وإصراره العنيد على إثبات « قانونه » بأى ثمن تركا الباب في نظريته مفتوحاً لاعتراضات خطيرة .

وفي أحد أبحاثه الأخيرة بعنوان « الفن الهمجي » *Barbaric Art* (١) ، يكاد سينسر يصطلم بهذه المشكلة ، ويعجز مرة أخرى عن إدراك أهميتها العميقة لنظريته بصفة عامة . ومرة أخرى يدلى برأى يبدو أنه يتعارض مع نظريته الأساسية ، دون أن يضع يده على الحقيقة أو يوضحها . فهو يقول بأن الفن الهمجي إن هو إلا عرض للمجتمع المتبربر الاستبدادي (٢) . فالحكم الاستبدادي ينشد في الفن وسيلة للتباهى يلقي بها الرعب في قلوب الناس : « بطراز من الفن فائق الجمال بالغ الاتقان » ، يوحى بما أنفق عليه من مال وبذل فيه من جهد . ومن أمثلة ذلك الزخارف المتقنة التي تزين المقابر والمعابد

(١) « حقائق وتعليقات » ص ٢٦٥ .

(٢) يقول سينسر أن كنيسة القديس مرقس *St. Mark* في البندقية ليست إلا نموذجاً جميلاً للعمارة عند المتبربرين - اقتبسها هـ . اليوت في كتابه « هربرت سينسر » ص ٢٩ .

المصرية والأشورية ، وكذا ثياب الأرسقراطية الحديثة في الشرق وشارات الشرف والسلطان عندهم . وفي أوروبا كانت أسلحة رجال البلاط وأدواتهم ومعداتهم كلها مرصعة ومزدانة بشكل بارع رائع . ولم تبدأ تلك البساطة النسبية التي يتميز بها الفن الصادق الرفيع في أن تظهر نفسها إلا مع اضمحلال الحكم العسكري ، وما صاحب ذلك من نمو « النظام الصناعي » . ولكن ماذا عن نظرية سبنسر الأساسية المديدة العمر ، التي تذهب إلى أن التعقيد المتزايد خير على الفن ، كما هو الحال في غيره ؟ إنه لم يثر هذه القضية التي ربما كانت تتطلب مراجعة مذهبه مراجعة بعيدة المدى ، بل إنه يمحى في استنكار ما ساد من إحياء لطرز العصور الوسطى ، على أنها « عود إلى البربرية » و« انتكاس في الذوق » ، « وارتداد إلى القبيح » . ويقول بأن البساطة البروتستانتية تحل محلها في كل مكان ، البراعة الكاثوليكية في الرسوم الملونة على الجدران ، وأعمال النحت على المذبح والحاجز المزخرف خلفه ، والأردية الكهنوتية الثقيلة اللامعة . إن وليم موريس لمرتد عنيد في عودته إلى طراز القرن الخامس عشر وإلى الطراز القوطي . وإن الزخرفة القديمة ، والورق الخشن الخاف ، والحروف غير المنتظمة على أغلفة الكتب المصنوعة على شكل هندسي ، لتذكرنا بالحضارة ، « برسوم الأطفال الموهوشة التي لا تخضع لنظام أو قياس ، وبفنون المتبريرين . ، التي هي قريبة منها بطبيعة الحال » ويبدو أنه لم يدرك أن هذه النزعات الخاصة في الأسلوب كانت ضرورياً من اتجاه طويل لأمد بعيد المدى لإحياء الأساليب البدائية والقديمة والوسيلة والشرقية ، وهو اتجاه ظل مستمراً منذ الحركة الرومانتيكية قبل ذلك بقرن من الزمان ، قدر له أن يتوغل كثيراً في القرن العشرين . وقد يبدو هذا « الانتكاس » حسناً ، وتقديمياً ، في نظر أولئك الذين يعجبون بهذه الأساليب الدخيلة القديمة ، الذين يضيقون ذرعاً بالتقليد الرئيسي الأوروبي .

إن سبنسر لم يقع في الخطأ الذي يرميه به كذباً إنج Inge وغيره من النقاد المعادين ، ألا وهو « الربط » أو « الخلط » بين مجرد التعقيد وبين التقدم ،

بل إنه أكد الحقيقة القائلة بأن بعض الازدياد في التعقيد إنما هو عرض من أعراض المرض ، كما هو الحال في النمو الكثير للسرطان (١) . فإن هذا النمو ، رغم أنه ينطوي على التفاضل ، وعلى ازدياد في تغاير الخواص ، فإنه ليس تقدماً ولا تطوراً . ويضيف سبنسر أن مثل هذا يمكن أيضاً أن يقال عن التغيرات الاجتماعية الشاذة كما يحدث في حالات العصيان المسلح والثورات والجماعات والأوبئة . فمثل هذا التغير لا يعدو في حقيقته أن يكون نوعاً من الانحلال أو خطوة في الطريق إليه . فكيف إذن يستطيع المرء أن يميز بين التعقيد التطوري التقدمي وبين أنماط النمو غير السليمة ؟ إن حله يكمن في المعيار الإضافي ، وهو معيار التحديد ، أي وضوح المعالم ، والنوعية ، أو الاتجاه . « فإن الافتقار إلى التحديد هو الذي يميز تعدد الأشكال في الانتكاس عنه في التقدم » . فيجب عندئذ أن يميز الارتقاء من غير المحدد إلى المحدد ، على أنه جزء أساسي في عملية التطور . ويصرح سبنسر بأن هذا واضح في كل مكان ، مثل تطور المجموعة الشمسية من مادة منتشرة إلى تركيب أو كيان أكثر تحديداً .

أما كون مفهوم التحديد على هذا النحو كافياً للتمييز بين التعقيد السليم وغير السليم فتلك مسألة مشكوك فيها ، فقد تكون بعض أنواع النمو المرضي (السقيم) - بيولوجي ، اجتماعي ، ثقافي - محددة بدرجة كافية - كل بطريقته الخاصة . ولكن هذه مسألة أخرى . وانه لمن الأهمية بمكان أن نلاحظ أن سبنسر ترك الباب مفتوحاً لادراج بعض أنواع التعقيد في الفن وغيره من المظاهر الثقافية ، على أنها انحلالية انتكاسية . وربما أصر ، للسبب نفسه ، على أن بعض ألوان التبسيط في الفن يمكن أن تكون تطويرية تقدمية ، بقدر ما تساعد على مزيد من التحديد . ولكنه لا يسير قدماً في هذا الخط من التفسير ، كما أنه لم يناقش أي المعيارين : التعقيد أو التحديد ، يمكن أن يكون له وزن أكبر في تقرير أن هذا تقدمي ، وذاك غير تقدمي ، حين لا يتلاقيان . إنه بدلا من ذلك .

يستمر في إيضاح كيف أن جميع الفنون الجميلة والفنون الصناعية كشفت عن ازدياد في التحديد .

ولنطرح أيضاً مسألة القيمة جانباً ، ولنلاحظ العلاقة بين هذه الاتجاهات وبين مفهوم التطور . فمن حيث التعقيد ، نجد أن الطرز البسيطة البروتستانتية في الفن الكنسي تلك التي أعجب بها سبنسر ، نبعت هي نفسها من حركة قديمة كانت تتجه إلى العودة إلى البساطة ، أو قل إنها حركة ارتداد من زخرفة العصور الوسطى والباروك إلى المثل العليا في الكنيسة المسيحية الأولى التي كانت متواضعة خالية من الزخارف . وكانت تلك الحركة ، من بعض الوجوه ، انحلاية أو انتكاسية . ومن جهة أخرى كان إحياء طرز العصور الوسطى والزخرفة المتقنة في عهد سبنسر محاولة لاستئناف نزعة التعقيد التي كانت قد توقفت مؤقتاً على النحو سالف الذكر ، وليس هناك شك في أن سبنسر استطاع أن يصير على أن الفن البروتستانتي المندس البسيط « الكلاسيكي الحديد » الذي أوجب به ، تطور تطوراً هائلاً في كونه دقيقاً محدداً ، رغم أنه أقل تعقيداً ، وأن الفن الساذج المبهوش الذي لم يرق له ، كان من هذه الناحية أقل تطوراً . ومن ثم يمكن أن يكون التغير في الشكل تطورياً من بمض الوجوه ، انحلايلاً من وجوه أخرى ، ولكن ، كقاعدة عامة ، كان التعقيد معياره الأساسي لقياس التطور .

ويستطيع المرء باستخدام معايير مختلفة ، أن يصل إلى نتائج متباينة عن أى الأشكال تطورت بدرجة أعلى من غيرها ، وليس هذا مجرد تحبط في التعليل ، ولكنه يدل على حقيقة أبعد مدى ، هي « أن التغير التطوري يسير في دروب متنوعة ، مضمحياً أحياناً بالتحديد في سبيل التعقيد ، وأحياناً العكس » ومن المحقق أن العملية الكلية لتغير الطراز في أية فترة بعينها ، تجمع بين شيء من هذا وشيء من ذلك (التحديد والتعقيد) ، كما تجمع بين شيء من الانحلال وشيء من التطور . فإن حركة الانتكاس في الفن ، التي شكاً منها سبنسر ، لم تكن بأسرها اتجاهات إلى المزيد من اتقان الزخرفة ،

ويلاحظ أن الطرز الهمجية والطرز البدائية ليست كلها متقنة مزخرفة .
وتضمنت بعض المحاولات الحديثة للعودة إلى البربرية « أو البدائية » في الفن ،
استبعاد تفاصيل طرز عصر النهضة وطرز الباروك ، مما أدى إلى تناقص جديد
في التعقيد .

٤ - التطور الجمالي

بوصفه وجهاً من وجوه التطور العقلي والاجتماعي

نظرية اللعب

من رأى سينسر أن التطور لا يقتصر ظهوره على منتجات الفن وحدها ،
بل كذلك في العقول والأنشطة والطوائف الاجتماعية التي تنتج بين ظهرانيها
هذه الأعمال الفنية ، ولقد أشرنا فيما سبق إلى ما ذكره عن التفاضل والتكامل
بين وظائف وأساليب مختلف الفنون . وكم جاوز الحد في تبسيطه ، كمادته ،
وكم بالغ فيه ، نفر من أتباعه ، حتى خرجوا بالنظرية الخاطئة المضللة ،
وهي أن كل الفنون نشأت من مصدر واحد . ولكن النظرية تنطوي على قدر
كبير من الحقيقة . فليس من ينكر أن الفنون البدائية وفنون ما قبل التاريخ
كانت في جملتها ، قليلة ، بسيطة ، أقل تغائراً ، إذا قورنت بالفنون
الحديثة ، بما في ذلك فنون أحدث الثقافات القبلية وثقافات المدن الصناعية ،
على قدر سواء .

ولا تتحدر أعمال الفن ، بطبيعة الحال ، تتحدراً مباشراً من جيل إلى جيل ،
كما يفعل النبات والحيوان ، بل هي نتاج العقول والأيدى البشرية في كل جيل .
ويرى سينسر أن تطورها هو في وقت واحد وسيلة ومظهر للتطور الإنساني
العقلي والاجتماعي ، ولا يمكن إحكام فهمه أو وصفه ، بمعزل عن هذا التطور
الأخير (الاجتماعي) ، ولقد أفرد سينسر عدة مجلدات من سلسلته الضخمة
ليوضح كيف أن ظواهر علم النفس وعلم الاجتماع تكشف عن نزعات تطويرية

إن القارئ اليوم ليحس أن « علم نفس » سينسر علم عتيق نوعاً ما . فإنه يقوم أكثر ما يقوم على أساس « وحدات » عقلية من الحس والفكر والوجدان ، « وحالات من الوعي » فرض أنها جمعت بعضها إلى بعض ، كما يجمع الطوب ليؤلف تراكيب مركبة . وعلم النفس على هذا النحو ينهج نهجاً وثيق الصلة بتعاليم « التجريبية والنظرية الترابطية » البريطانية التي ترعها لوك وهيوم (وفرديته المتطرفة في الفلسفة الاجتماعية ليست إلا جزءاً من هذه الأيديولوجية نفسها) . الواقع أن كل تناوله لعلم النفس قائم على تفتيته إلى جزيئات ذرية مما يجعله علماً ساكناً تعوزه الحركة ، إلى ذلك حد بعيد بالنسبة لنا اليوم ، حيث ألفنا أن نتصور علم النفس على أساس أنه صور دينامية كلية لألوان السلوك والمواقف . (وهذا يوائم التفكير الاجتماعي على أساس الجماعات) ، ولما كان ذلك المفهوم قائماً على نظريات ما قبل فرويد ، فإنه يميل إلى المبالغة في مدى وعي السلوك الإنساني وعقلانيته ويرث عن نظرية المعرفة الثنائية القديمة التفرع أو الانقسام إلى شعبتين : الشيء الواعي ، وهدفه ، و « العلاقات الباطنية ، والخارجية » ، رغم محاولة تكييف بيولوجي حديث . وكان سينسر مؤمناً أكثر مما ينبغي بالانتقال المادي للخصائص المكتسبة : العقلية والجسمية على حد سواء . وبالغ في توكيد فكرة الفن على أنه لعب ، بمعنى صرف أو إفراغ الفائض من الطاقة الذي لا يحتاج إليه العمل فعلاً . وبالغ في بساطة وفجاجة الثقافات القبلية الحديثة التي هي أبعد ما تكون عن « البدائية » من نواح كثيرة . ومن ثم يميل علم النفس المعاصر إلى عدم المبالاة « بعلم نفس سينسر » ، على اعتبار أنه عتيق مهجور ، مثل سائر مذهبه ، ومرة أخرى سار رد الفعل هذا شوطاً بعيداً ، من بعض النواحي ، الأمر الذي أدى إلى تجاهل بعض آراء سينسر الثاقبة الصالحة .

لقد سبق أن أوردنا بعض عبارات مميزة أشار فيها سينسر إلى التطور العقلي بصفة عامة ، وإلى « ألوان من الذكاء أكثر تطوراً » تدرك معاً أشياء ، لا تدرك الآن إلا أجزاء متفرقة . ويقول صلي Sully « إن التطور العقلي

هو تكوين متعاقب لوحداث من الوجدان فى أشكال أكثر تعقيداً . وكذلك تتطور المجتمعات فى بنائها ووظيفتها ، كما تتطور فى النمو . وكما هو الحال فى الشكل العضوى ، يشمل النمو أو الارتقاء نمو العقل الفردى كجزء من مجموع العمل الوظيفى للجسم ، كما يشمل تطور تفكير الإنسان ووجدانه ، عبر أجيال متعاقبة ، بمعونة من النظم الحضارية .

ولا ريب فى أن الفكرة العامة فى أن العقلية اتجهت فى جملتها ، إلى الارتقاء من البسيط إلى المركب ، فى كل فرد وفى الثقافة الاجتماعية ، فكرة صحيحة . وثمة قدر كبير من الحقيقة فيما ذهب إليه سبنسر من التدليل على بعض الطرائق التى يتم بها نمط الارتقاء العقلى كلاهما (١) . فهو يشير إلى تزايد مجال التمييز والتحديد ، فى الإدراك الحسى والرغبة والانفعال والإدراك والكلام عند الطفل ، وتزايد التكامل المعقد عنده بين الحركات المتغيرة والعسلات العقلية المجردة . ويشير فى سلم ارتقاء الحيوان إلى الاتساع المناظر فى مدى التمييز والتعرف على الأنماط والآحاد . ويشير فى الإنسان إلى قدرة أكبر على التفكير الدقيق المجرد المنتظم بين المتحضرين . وفى مقدورنا ، دون كبير مشقة ، أن نترجم خلاصة مبدئه العام عن « الارتقاء العقلى » فى صيغة معاصرة مقبولة : إن كل حالة يميز فيها الذكاء الذى يأخذ بأسباب التقدم ، بين الأشياء أو الظواهر أو القوانين التى كانت من قبل مختلطة بعضها ببعض ، هى حالة تنطوى على تغاير فى أوضاع الوعى . وكل حالة يدرك فيها هذا الذكاء المتقدم أن الأشياء والظواهر والقوانين ذات طبيعة أساسية واحدة ، وكان يظن من قبل أنها متميزة ، هى حالة تنطوى على تكامل أوضاع الوعى . »

ومثل هذا الارتقاء ، فى الفرد أو الجماعة ، يمكن أن يتبع خطوطاً كثيرة مختلفة للتدعيم . فيمكن أن يكون ، أصلاً ، عملياً أو جمالياً . ولا يرى سبنسر تعارضاً أو فارقاً جوهرياً بينها . وهناك فى الفن وفى العلم ، توافق متطور بين

(١) « المبادئ الأولى » فقرة ١٤٣ ، ص ٣٩٠ وما بعدها .

العلاقات الباطنية والخارجية ، بين الكائن المفكر وبيئته . وهناك قدرة أكبر على إدراك وفهم التمييزات الدقيقة والإحساس بها عاطفياً ، وضبطها أو التحكم فيها في المجالين كليهما ، وتنظيمها بطرق شاملة . وينطوى العلم والفن المتطوران كلاهما ، على درجة عالية من هذا التفاضل والتكامل ، فأحدهما يعبر عنه في القوانين والنظريات ، والآخر في الصور والقصائد والسيمفونيات . وكان سبنسر من أوائل من أدركوا أهمية الأنشطة الفنية في الارتقاء العقلي عند الطفل (١) .

ومجد سبنسر ورفع من شأن الفنون و « الثقافة الجمالية » باعتبارها أزهار الحياة المتحضرة « ونتائجها (٢) » . وتطلع إلى الوقت الذي نستطيع فيه أن نوليها مزيداً من العناية ، بعد أن قهرت قوى الطبيعة قهراً تاماً ، وتحققت حياة اجتماعية سليمة . ولكنه نعى على التعليم الكلاسيكي الذي يتلقاه « السادة الأماجد » في عهده ، لاهماله الدراسات العملية اللازمة لسعادة الإنسان وهي المعرفة النافعة في تدبير العيش ، وفي الأيوبة والمواطنة والصحة . وارتأى أنه من رذائل التعليم ، التفريط في أمر هذه الدراسات لحساب بعض التهذيب السطحي والإلمام برشاقة الشعر اللاتيني .

وآمن سبنسر بأن أعلى ضروب الفن ، أي فن ، يركز على العلم ، ولن يتيسر للمرء ، بغير العلم ، الوصول إلى أفضل نتاج أو تقدير للفن . حقاً إن قلة من الفنانين الأقدمين تزودت بالمعرفة العلمية ، بمعناها الدقيق ، ولكن عظماء الفنانين ، بما أوتوا من دقة الملاحظة ، « كان لديهم دوماً رصيد من العموميات أو الأحكام العامة التجريبية التي تشكل علماً في أدنى مراتب العلم » . وكثيراً ما عانى الفن من عجز هذه العموميات ، وإنه لينبغي على المرء

(١) « ليست المسألة أن الطفل ينتج رسوماً حسنة ، ولكنها مسألة تكوين

الذات : « Education : Intellectual, Moral and Physical »

(٢) المصدر السابق ، ص ٧٢ وما بعدها : « What Knowledge is of Most

Worth »

لينتج صوراً أو نحتاً أو أدباً جيداً ، أن يلم بالحقائق والقوانين المتعلقة بالأشياء التي تمثلها هذه الفنون . وهنا أيضاً نجد ذوق سينسر محدوداً إلى حد غير لائق بنمط الفن الواقعي ، ولا يعترف بقيمة تلك الأنماط الأخرى التي تشدد على الخيال والتخطيط والتعبير العاطفي على حساب الواقعية ، كما أنه لا يعترف بأهمية العمليات غير العقلانية في ذهن الفنان . لقد بالغ الرومانسيون في قيمة هذه كلها بطريقة غامضة ، وكان سينسر يؤكد من جديد لوناً جديداً من العقلانية ، أكثر مرونة بكثير من الكلاسيكية الجديدة ، نظراً لأنها أسست على مفهوم بيولوجي تطوري . « سيفعل الحدس الشيء الكثير ، ولكنه لن يفعل كل شيء . ويجدر أن يكمل الإدراك الحسي بالمرقة المنظمة » . وإن كان هذا المفهوم القائم على علم النفس الجمالي حكيماً في زمانه ، فإنه لا يزال بالغ البساطة بحيث لا يستوعب كل التعقيدات التي كشفتها مدرسة التحليل النفسي في عملية الخلق والابداع .

وكان سينسر أكثر توفيقاً حين ذكر نقطة هامة لم تدرك في علم الجمال إدراكاً كافياً حتى اليوم ، حين يقال بأن كل فنان في حاجة إلى معرفة كيف أن عقول النظارة أو المستمعين سوف تتأثر بخصائص عمله المختلفة وتلك مسألة من مسائل علم النفس « (١) » « فإنك إذا سألت عما إذا كان تكوين الصورة جيداً ، إنما تسأل في الحقيقة عن كيف ستتأثر بها إدراكات المشاهدين الحسية ومشاعرهم » ويقول بأن العلم ضرورة لازمة لتقدير الفنون تقديراً كاملاً ، ويمكن أن يكون العلم نفسه شاعرياً ، وما هو بعدو الشعر ، وإنه ليفتح آفاقاً جديدة للخيال الجمالي . ويرى سينسر ، كما رأى أرسطو ، ويرى علماء الجمال الطبيعيون اليوم ، أن الفن في جوهره وسيلة لاون من ألوان إسعاد البشرية والحياة طيبة على هذه الأرض ، وبخاصة للتمتع بالجمال ، على مستوى عقلي متطور بدرجة عالية . وإنما يكون الحكم على الفن على أساس فعاليته في تحقيق

(١) المصدر السابق ص ٧٦ .

هذه الغايات. ويتجنب سبنسر ، في هذا البيان الواضح البسيط ، المآزق التي تورطت فيها فلسفة التعالي الميجيلية التي عوقت علم الجمال حتى يومنا هذا ، وكذلك يتجنب التناقض الزائف المصطنع بين الفن والعلم ، بايضاحه أن الفن ما هو إلا نوع من البراعة الفنية التي يمكن أن يعاونها العلم ، وتتطلب المزيد من المعرفة العلمية .

ومن الواضح أن الحقيقة العامة القائلة بأن بعض العقول مركب بالغ الارتقاء ، وأن بعضها الآخر بسيط بدائي أولى ، حقيقة واقعة صادقة لا يستغنى عنها علم النفس ، ولم يتكرر سبنسر هذه الحقيقة ، ولم يكن هو الذي كشف عنها لأول مرة ، فإن كثيراً من فلاسفة الإغريق ، من سقراط فصاعداً ، اعتنقوا فكرة أن هناك عقلاً وخلقاً على درجة عالية من الارتقاء : فيلسوفاً أصيلاً ، ورجلاً نبيلًا يختلف احتلافاً بيناً عن العقلية المحدودة التي يتسم بها الحيوان أو الطفل الصغير أو الرقيق الجاهل أو المتبربر ، وهذه عقلية محدودة . ولا ينحصر الفارق بينهما في مقدار المعرفة ، ولكنه يمتد إلى القدرة العقلية ، وهي القدرة على التفكير المجرد المنطقي ، وعلى ضبط النفس والتحكم في الأهواء ، وعلى تحقيق التناسق والانسجام بين العقل والجسم ، على هدي من الفكر . وأكدت بعض القوانين الأخلاقية أهمية فضائل بذاتها : مثل الطهارة والتقوى ، أو الإخلاص أو الطاعة ، وذلك على حساب الارتقاء الشامل في كل النواحي ، ولكن المثل الأعلى الإنساني عند اليونان ، وبخاصة كما وصفه أرسطو ، هو نمو متوازن متعدد الجوانب ، عقلي وجسمي معاً ، وهو يشمل القدرة على فهم أفضل ما ينتجه الفن والتمتع به . ويؤكد « علم النفس » الذي نادى به سبنسر ، وبلغه عصره ، هذا المفهوم لعقلية ناضجة النمو ، سليمة الصحة سعيدة اجتماعية كذلك .

وينسب سبنسر دوراً هاماً « للأحاسيس الجمالية » في العملية الكلية للنمو العقلي . وهو يشبه شيلر في أنه يستقي هذه الأحاسيس من « دافع اللعب » ،

من حيث أن « كليهما ، لا يخدم ، بأى طريق مباشر ، العمليات المؤدية الى الحياة » (١) . بيد أنه يشير إلى أنها تنتج « منافع خفية » كما هو الحال فى تقوية الملكات ، حتى ولو لم يكن ذلك مقصوداً . وهو يفسح المجال للتعرف على مساعدتها غير المباشرة على الحياة ، فى حديثه (على سبيل المثال) عن وظيفة الموسيقى فى تقوية التعاطف الاجتماعى ، ولكن التوسع فى هذا الخط من التفكير متروك لأتباع سبنسر . ذلك لأنه كان حريصاً على عدم المبالغة فى القيمة النفعية لكل الأنشطة الحضارية ، وهو بهذا يتجنب بعض التبسيطات المبالغ فيها التى قال بها بعض التطوريين الذين جاءوا فيما بعد ، ويختلف رأيه فى الفن واللعب عن رأى شيلر فيهما ، فى أنه أكثر واقعية وأقل خيالا وتجريداً .

إنه لزام على الحيوانات الدنيا ، وإلى حد أقل على الإنسان البدائى ، أن تستفد عادة كل قواها أو معظمها فى نأدية وظائف ضرورية للابقاء على الحياة . فإذا قضت الظروف بأن تكون ممارسة هذه الوظائف أمراً غير ضرورى لبعض الوقت ، بل تهىء الفرصة للانصراف إلى ممارسة كاذبة لما ، عندئذ يحدث اللعب . فاللعب ممارسة مصطنعة لقوى تصبح ، فى حالة التخلف عن ممارستها بشكل طبيعى ، مستعدة لاستفادها إلى درجة أنها تنفس عن نفسها فى أنشطة زائفة بدلا من أعمال حقيقية . وينطوى هذا فى الغالب على اشباع مثالى برىء لغرائز مدمرة ، كما هو الحال فى الألعاب . ويمكن أن تجتذب الملكات العقلية العليا نحو اللهو ، كما هو الحال فى مسابقات الذكاء . « وعندئذ يتيسر للقوى التى هى أكثر سمواً وأقل جوهرية ، والقوى الدنيا كذلك ، أنشطة تقوم بها من أجل الاشباعات المباشرة النابعة منها ... وتجلب المنتجات الفنية الجمالية للقوى العليا هذه الأنشطة البديلة كما تقدمها الألعاب لمختلف القوى الدنيا ... ويقرن الطابع الجمالى لإحساس ما عادة بالانفصال عن

(١) « مبادئ علم النفس » ٢ - ٢ ، الفصل التاسع « الشاعر الجمالية » .
والرجوع الى « نظريات اللعب » عند سبنسر وجروس ولانج ، انظر لستول : ١ : listowel
« Critical History of Modern Aesthetics » لندن ١٩٢٣ ص ٢٧ ، ١٥٩ .

وظيفة الشيء لخدمة الحياة . « فعاطفة الجمال تنبع من الأحاسيس اللطيفة والصور والتماثيل وغيرها من العروض البهيجة السارة التي انفصلت على هذا النحو عن الحاجات البيولوجية .

ويعتمد علم الجمال المعاصر على نظرية اللعب في الفن ، أقل كثيراً مما فعل شيلر وسبنسر . فنحن أشد ميلاً إلى توكيد وظائف الفن الجدية والعملية والفكرية ، وإلى اعتباره ضرباً من أعمال المهاراة . وانا لنتزع إلى نبذ التحيز الأرستقراطي الذي حدا بمفكرى القرن الثامن عشر إلى تمجيد اللعب على حساب البراعة اليدوية المأجورة . ولكن لا يزال الافتراض صحيحاً بأن الفن ، مثل الفلسفة والعلم وكثير غيرهما من الأنشطة المهيبة ، يستفيد من القوى التي طورها الإنسان أولاً ، في الصراع الحيواني من أجل البقاء . ولما لم يعد في حاجة إلى كل هذه القوى ليبقى على حياته تحت ظروف ملائمة ، تيسر له جهاز عقلي وفائض من الطاقة يستخدمها في أنشطة أسرع نفعاً بوصفها خبرة تكتسب ، أو مفيدة لحاجات أكثر بعداً وأقل إلحاحاً ، وهكذا يحدث أن تؤدي بعض أنواع الفنون وظيفة اللعب والرياضة . ولكن هذا أبعد من أن يكون الوظيفة الوحيدة للفن على أية حال . كما أن الفن ليس النشاط الحضارى الوحيد الذى له جوانب تتسم باللعب ، حيث يمكن أن توجد مثل هذه الجوانب في مجال السياسة والعمل وغيرها من ضروب السعى والمهن التي تقلد وتمجد أحياناً في غرائز الإنسان الفطرية الشرسة . وقد تمارس هذه الغرائز كذلك أحياناً في اشباع رغبات فورية .

وتحت عنوان « المشاعر الجمالية » يدرج سبنسر « حالات الوعي » من كل درجات التعقيد والأنماط المتنوعة ، وبعضها أحاسيس نامية ، على حين أن بعضها الآخر مثل الاغتياب بالتأمل في عمل نبيل من شخصية خيالية هي أحاسيس يمثّلها المرء في ذهنه . أما الترابطات اللطيفة بألوان أو أصوات معينة أو غيرها فإنها تحدث بالخبرة . وتتكون هذه المثيرات أو المنبهات في

أشكال معقدة ومجموعات متحدة من الأشكال . وتميل تلك الأشكال التي يحس بأنها جميلة مرضية إلى إعمال الإدراك الحسى دون أن ترهقه ، لأن فيها من التنوع ما يكفي للحيلولة دون الرتابة المملة ، ولكن ليس إلى الحد الذى يدعو إلى الحيرة وتشتيت الانتباه . وهكذا يتحد التفاضل مع التكامل ، وكذلك تثير الأعمال الفنية المعقدة فى الرجل المثقف خواطر سارة بفعل خوضه تجربة الحياة : وفى مجالات الحس الجمالى العليا ، كما هو الحال فى أدب الخيال ، تكون العناصر المعروضة ثانوية ، وتكون العناصر التى يتمثلها المرء فى ذهنه أساسية جوهرية . وينطوى أرقى أنماط الإثارة الجمالية على انطباعات حسية ، أى إدراك الأفكار والعواطف إدراكاً حسيّاً . وليست المشاعر الجمالية ، كما يظن البعض ، مختلفة عن غيرها اختلافاً جوهرياً ، بل إنها حالات خاصة من الإثارة فى ملكاتنا العادية . وحين ينشغل الذهن بتدقيق الجمال ، يتجرر الانتباه من الفعل الموجه إلى غايات أبعد ، ويطلق العنان لتأمل فى الصور والأفكار من أجلها وحدها . ولكن الحاجات الملحة التى يفتقر إليها تميل إلى الحيلولة دون هذا ، وبناء على ذلك يحدث التدفق العالى للجمال « حين يبلغ المرء درجة من السمو لا تستلزم استنفاد الطاقات استنفاداً تاماً فى تلبية المطالب المادية من ساعة إلى ساعة » . أما حالات الوعي (الخبرات ، كما نسميها اليوم) المشتقة من الملكات العقلية العليا (الوظائف الأكثر تعقيداً) ، فإنها تلتبس لذاتها ، بعيداً عن الغايات . وبدلاً من النوع الدنىء من اللعب ، بما فى ذلك النشاط الزائد للجهاز الحسى وللغرائز الخربة ، يتهياً لقوى التنسيق العظمى أن تقوم بنشاطها هذا وتنعم بلذاتها الخاصة ، بعيداً عن القوى المدمرة . ولا تزال الرقصات والتراتيم الممجية تتضمن زيفاً كثيراً لحياة السلب والنهب ، وتلك هى الحال كذلك فى الفنون الأكثر ارتقاء فى الحضارات القديمة . ولكن طول فترات الهدوء والسلام يهيء لعواطف الايثار أن تنسو وترتقى ، وعندئذ تأخذ الفنون الجميلة أشكالاً أكثر اتساقاً مع هذه المشاعر « وقد يتظر أن تلعب الأنشطة الجمالية فى جملتها دوراً متزايداً فى حياة الإنسان ،

كلما تقدمت خطى التطور ... فكلما نما فائض الطاقة ، اتسع مدى الأنشطة والنشوات التي تنبعث من تذوق الجمال . وعلى حين تصبح أشكال الفن بحيث تهيب للملكات البسيطة ممارسة سارة بهيجة ، فإنها سوف تستهوى العواطف الأسمى بدرجة أكبر منها الآن .

إن تنشئة القوى الجمالية ، على هذا الأساس جزء من التنشئة العقلية والعاطفية بصفة عامة ، بالنسبة للفرد والجماعة على السواء ، وإنها لتبلغ في ظل الظروف الاجتماعية المواتية ، حالة متميزة من الاثارة والممارسة في إدراك أشكال الفن المعقدة وفهمها والاستمتاع بها من الناحية العاطفية . وليس الفن المتطور تطوراً عالياً ، أكثر تعقيداً من الفن البدائي فحسب ، ولكنه كذلك أكثر أخلاقية وهدوءاً في تناوله الصور والأفكار المتعلقة بأى نظام اجتماعى متناسق يوفق فيه بين دوافع الأثرة والإيثار ، فعندما لا تعود الوظائف العقلية والاجتماعية المعقدة مطلوبة بأسرها لاشباع حاجات الجسد ، تصبح طليقة حرة في الاستمتاع بالخبرات السلمية السعيدة ، بما فى ذلك خبرات الجمال لذاتها وحدها . ويسلم سينسر بأن المجتمع أبعد من أن يبلغ هذا المثل الأعلى ، ولكنه أحرز بعض التقدم فى الطريق إليه .

وإنه لمن الواضح للقارئ الحديث أن هذا البيان قد بولغ فى تبسيطه ، وأنه اليوم عرضة للتصحيح فى مواطن كثيرة . خذ لذلك مثلاً أن الفن البدائي يمكن أن يكون معقداً وسلامياً ، ولكن ليس فى العلم المعاصر ما يدهحض الفكرة العامة بأن القوى والعمليات الجمالية قد تطورت فى مسارات كثيرة عبر الأزمنة البدائية إلى العصور الحديثة ، كجزء من التطور الثقافى عامة . ولا يزال الباب بطبيعة الحال مفتوحاً للمناقشة فيما إذا كانت هذه خيراً لهذا التفاضل والتكامل المتزايدين ، وللفصل بين الخبرة الجمالية وبين الخبرة العملية والدينية ، ولتكاثر وصقل المثيرات الفنية . وتلك مسائل تتعلق بالقيمة والتقدم وليس «الأعلى تطوراً» هو بالضرورة الأفضل ، أو الأرقى نوعاً . ومن المتفق عليه

اليوم بصفة عامة أن التغييرات في أشكال الفن ، سواء كانت ارتقائية أم لا ، مرتبطة ارتباطاً سببياً بالتغييرات في التفكير والشعور والتصرفات الاجتماعية. أما ما الذي يقرر الآخر ويحدده ، وإلى أى مدى ظل الفن مستقلاً ، وكيف يسير هذا التفاعل تفصيلاً ، فتلك كلها مثار جدل أكبر .

٥ - الحملات التي شنت فيما بعد على « فلسفة سبنسر التركيبية »

واجه سبنسر منذ بدأ في نشر مؤلفاته الأولى حملات مريرة من جانب النقاد العدائين . وجاءت معظم الحملات أول الأمر ، من جانب رجال الدين المحافظين الذين عارضوا كل تطورية ، وخاصة ما قال به سبنسر من تنوع طبيعي . وبعد ذلك واجه حملات العلماء الذين شاركوه في « المذهب الطبيعي » الذي نادى به ، وفي إيمانه بالتطور العضوي ، حيث اكتشف كل منهم عدة أخطاء في معالجة سبنسر لمسائله التي اعتر بها بنوع خاص . وكان من أبرزهم أولئك الأنثروبولوجيون الذين رفضوا نظريته في التطور الثقافي . وتعرضت نظرياته في الفن للنقد ضمناً ، ولكنها لم تلق اهتماماً كبيراً مباشراً في السنوات الأخيرة .

لقد عرضنا هنا لأكثر الاعتراضات شيوعاً على مذهبه في جملته . ويمكن تلخيصها هي ، وقليل غيرها ، على النحو الآتي :

أ - يجب تمييز التطور عن التقدم بشكل أدق . إن سبنسر لم يسو بينهما مساواة كاملة ، ولكنه ذهب إلى أنهما يتوافقان بصفة عامة . على حين أن المفكرين الذين هم أكثر تشاؤماً يؤكدون اليوم الفوارق بينهما ، كما يصرون على أن التعقيد غالباً ما يكون سيئاً رديئاً ، كما هو الحال في تعدد المعتقدات والمحرمات عديمة الجدوى في المجتمع البدائي ، وفي نمو الصناعات الآلية على حساب سعادة الإنسان . والأعمال الفنية المعقدة ليست بالضرورة أفضل

من الأعمال البسيطة . فان التقدم الحقيقى فى الفن وفى الحياة كليهما غالباً ما يكون عن طريق التبسيط ، وضياح الأجزاء ، والاقلال من التفاضل ، والاقلال من التكامل الواسع النطاق ، فى أنواع معينة على الأقل . (وكان هذا يبت القصيد فى حملة روسو على المدنية الحديثة وفنونها ، وكان من بين المعتقدات القوية ، التى لم يؤمن بها الرومانتيكيون فحسب ، بل كذلك آمن بها أولئك الذين قارنوا المسيحية الأولى بالتصنيع الحديث والعقلانية العلمية مقارنة تم عن الرضى والاستحسان) وصفوة القول إن بعض التعقيد نكوصى ، وبعضه تقلىمى . وينبغى فصل مفهوم التطور عن مفهوم التقدم ، فإن الاتجاهات أو العمليات التى يشيران إليها ليست متماثلة ، بل إنها كثيراً ما تتباعد وتتشعب . وهذا لا يعنى أنهما فى جوهرهما متعارضان . ولكن يبقى التساؤل : إلى أى مدى يكون ، أو يمكن أن يكون ، التطور مسيراً للمثل العليا الإنسانية فى التقدم .

(ب) تعرضت نظرية سبنسر فى التقدم نفسها لهجوم شديد : تفاؤله بالتحسن المحتوم الذى يحدث بصورة آلية ، ومعايير اللذة التى وضعها للقيم الأخلاقية والجمالية ، وخططه فى الاستقلال فى الفكر وحرية العمل . وكانت مقاييس حكمه على التحسن فى الفن هى المقاييس السائدة فى عصره ، فلم تعتبر كافية فى القرن العشرين ، مثال ذلك أنه بالغ فى تقدير قيمة البثيل الواقعى .

(ج) وحتى من وجهة النظر البيولوجية الخاصة بالتكيف من أجل البقاء ، ثار الجدل حول ما إذا كان التعقيد هو دائماً أفضل السبل . فان التعقيد لا يأتى بالضرورة بتكيف أكبر ، ولقد أنقرضت أشكال معقدة كثيرة من أشكال الحياة ، على حين صمدت حتى اليوم أشكال أبسط . فانقرض الماموث والنمر المسيف السن ، على حين بقيت الأميبا ودودة الأرض .

(د) ليس ازدياد التعقيد شاملاً أو ضرورياً . وليس « قانوناً » أساسياً

في الكون أو الحياة . فهناك أمثلة كثيرة للتعبير في النشوء أو التطور العرقي ، في الاتجاه المضاد ، وخاصة « الساكولينا » وهو طفيلي « منحل » في أمعاء السرطان البحري . والواقع أنه فقد كثيراً من الأجزاء التي كانت لأسلافه الأكثر نشاطاً . ولكنه يبدو مكيفاً أحسن تكيف لبيئته الجديدة (١) . ومن ناحية أخرى أجيب ، تأييداً لرأى سبنسر بأن مثل هذا الكائن العضوي ، ليس مكيفاً تكيفاً صالحاً للبقاء تحت ظروف متغيرة أو متباينة . وأن تكيفه يتوقف بشكل غير مستقر على بيئة ثابتة . والتغير من هذا النوع ، كما أوضح جوليان هكسلي . (٢) لا يمكن أن يسمى «تقدماً» على المدى الطويل ، حتى من وجهة النظر البيولوجية البحتة .

وما لا ريب فيه أن سبنسر أدرك وجود « الانحلال » كنمط من التغير مضاد « للتطور » وقد ضرب له مثلاً موضعاً ، موت الكائنات العضوية ، واضمحلال الأمم المقهورة . وقد يسود فعلاً في آخر الأمر . ولكن التطور الراهن من التاريخ ، في نظر سبنسر ، شديد التطور ، أما الذي لم يلزمه سبنسر ، في رأى معارضيه ، فهو أن التطور الانحطاطي أو النكوصي - وهو الانحلال كما أطلق عليه بعضهم - يمكن أن يكون نمطاً طبيعياً مكيفاً من التغير في النشوء العرقي ، بقدر ما هو تطور . إنه ليس مجرد تحليل بمعنى

(١) أكد علماء البيولوجيا في القرن العشرين هذه الملاحظة وتوسعوا فيها ، ليس التغير « الانحلالى » أو التبسيط خلال خط طويل من التحول ، نزوة من نزوات الطبيعة أو استثناء غريباً فيها ، بل انه ظاهرة عادية . ويذكر جودرينغ في دائرة المعارف البريطانية (الطبعة ١٤) ، في مقاله عن موضوع (التطور) عدداً من الانماط مثل البرنتيل Barnacles (حيوانات بحرية قشرية من طائفة هدايات الارجل تعلق بالصخور) والزقيات Tunicata (نوع من الحيوانات البحرية ذات اجسام شبيهة بالزقاق) التي أصبحت مبسطة عن طريق اتخاذها وضماً مقبلاً أو طفيلياً من اوضاع الوجود ، ويضيف أن كلا من التغير الاحيائي (تغير افتراضى مفاجئ في الوراثة يحدث مواليد جديدة مختلفة عن الابوين المنتجين اختلافاً اساسياً) « التقدمى » و « النكوصى » يحدث غالباً . « اما ماذا يقع عليه الاختيار ، فانما يتوقف على حاجيات الكائن العضوى في حينه » . (المترجم)

(٢) « Evolution, The Modern Synthesis » (نيويورك ١٩٤٢) الفصل العاشر « التقديم التطورى » .

الاضمحلال أو الفناء أو التفتت . وفوق ذلك ، ما بال أشكال الحياة التي لا حصر لها ، والتي كانت قد تطورت إلى مرحلة معينة ثم توقفت ، مابالها باقية في حالة « نمو موقوف » للملايين السنين ؟ ، وفي حالة تلك الأشكال أيضاً ، ليس التطور شاملاً أو ضرورياً . ويمكن العثور على متشابهات جزئية في الثقافات المعاصرة البالغة البدائية ، مثل السكان الأصليين في أستراليا ، والاسكيمو صيادي الرنة في شمال أمريكا .

٦ - تفاقم العداء ضد سبنسر في السنوات الأخيرة

الحاجة إلى إعادة التقييم

كثيراً ما يقع كبار فلاسفة كل قرن فريسة لاتهامات مريبة بالغة الحقد في القرن التالي ، اتهامات تحط من قدرهم وتلحق آراءهم ، مثلهم في ذلك مثل الفنانين اللامعين سواء بسواء ، وكثيراً ما كانت عبارة « أواسط العصر الفكتوري » وصمة عار لأفكار وأساليب وأخلاق القرن التاسع عشر ، التي بدا ، أنها قد بليت تماماً وعنى عليها الزمن . ولكن مثل هذه الأفكار ، إلى جانب بعض أساليب الفن ، قد تنتعش أحياناً وتبعث فيها الحياة إلى حد ما فيما بعد . وباتت الحملة على سبنسر في النصف الأول من هذا القرن تبدو على أنها مفرطة في العنف . ويرجع هذا إلى حد ما إلى الجو المشحون بالعواطف في فترة ما بعد الحرب ، حيث كان التشاؤم هو الطابع الغالب في أدب المثقفين . وحيث كان مجرد الأمل المتواضع في مستقبل البشر يقابل بالسخرية على أنه أمنية ساذجة كاذبة . وصار تشاؤم سبنجلر وتشاؤم الوجوديين ، هو المبدأ السائد ، مثلما كان تفاؤل سبنسر سائداً في العصر الفكتوري ، وطفى انكار التطور والتقدم ، قدر طغيان تأكيد سبنسر لهما ، بل غالباً ما كان دليل المنكرين أقل وزناً من الشواهد التي أتى بها سبنسر . وكانت الزرابة التي أحاطوها بها عند ذكرهم له ، لا تتناسب بحال من الأحوال مع أخطائه ، اللهم إلا من وجهة

نظر أولئك الذين يُمقتون أية فكرة يدلى بها أنصار المذهب الطبيعي عن العالم . وكتب تشارلز سنجور في مؤلفه « موجز تاريخ العلم » (١) « أن كون منهج الفلسفة التطورية الذى أتى به سينسر ، موضع سخرية واحتقار ، لهُو نقطة من النقاط القليلة التى يبدو أن كل الفلاسفة اليوم يجمعون عليها . ولكنه لم يذكر أسباباً محددة لهذه السخرية ، إلا قوله « بأن فكرة تزايد التعقيد فى المستقبل تبدو حلماً كثيراً » . وأضاف إلى هذا أمله فى أن يكون علم المستقبل أقل مادية .

وفى علم الجمال ، بصفة خاصة ، أهمل شأن سينسر ، إهمالاً لا مبرر له ، فى أوائل القرن العشرين ، مثال ذلك أن كروتشى فيما كتبه عن « علم الجمال » أورد ذكر سينسر فى أسلوب مزر مقتضب ، كجزء من حملته العامة على « الجماليات » عند أنصار المذهب الطبيعي . أما نظرية سينسر فى أن الفن لعب ، فقد بولغ فى توكيدها وكأنها إسهامه أو اضافته الوحيدة فى علم الجمال ، ولو أن له نظريات أكثر أهمية منها ، وأتى مؤرخو علم الجمال ، الذين كان معظمهم يتعاطفون وينحازون إلى فلسفة هيغل — بقشور أو فئات مشوهة من عمله فى هذا الحقل ، ومن منهج أنصار المذهب الطبيعي فى علم الجمال بصفة عامة .

إن الأخطاء فى نهج سينسر واضحة جلية اليوم ، وخاصة فى نقاط محددة فى البيولوجيا وعلم الاجتماع ، حيث سارت فيهما الأبحاث قدماً . وشن الهجوم بحق على نزعته إلى المبالغة فى تبسيط عمليات التطور ، وادعاء صفة القانون العام الشامل لنظريته ، ولكن نظريته فى تطور الفن ، بوصفها افتراضاً أكثر تواضعاً وتحديداً ، تحتفظ ببعض الأفكار الصحيحة الموحية . ولم تنقض فى جملتها ، بل إن الأبحاث التى جرت فيما بعد ، أيدتها من بعض الوجوه . وليس هناك من ينكر أن بعض تطور من النوع الذى وصفه سينسر ، يحدث باستمرار . ولكن المسألة هى ، إلى أى مدى وأين يحدث ؟ أما فيما يتعلق

(١) « Short History of Science » (لندن ١٩٤١) ص ٢٨٥ .

بنظرية التطور بصفة عامة فإن سنجر نفسه اضطر إلى أن يسلم بأن « أى تفسير آخر مقترح للبيانات المتاحة ، لا يصدق برمته » . الحق أن نظرية سبنسر بعد إعادة صياغتها مع التصحيحات والإضافات ، يمكن أن تعود مرة أخرى ، أداة نافعة في فلسفة التاريخ .

وبعد مائة من السنين يبدو أنه قد تغير اتجاه الرأي ، وهبت ريح موالية لتوفية سبنسر حقه من التقدير . وآية ذلك أنه في ندوة علمية عقدت أخيراً ، جاء ذكر « تركيبه العظيم » (١) ولكننا لسنا بحاجة إلى المدح أو القدح قدر حاجتنا إلى إعادة تقييم نظريته ومراجعتها بصورة موضوعية ، في ضوء العلم الحديث .

(١) L.Z. Freedman, and A. Roe في « التطور والسلوك الانساني » في كتاب Behaviour and conduct الذى نشره أ . رو ، ج . ج سمسون (نيوهافن كنكتيكت

١٩٥٨) ص ٤٥٧ .

الفصل السادس

الخطوط الرئيسية للتطور الثقافية بعد سبنسر

تلقت دراسة الظواهر الثقافية من زوايا النمو قوة دافعة قبل ١٨٦٠ ، دامت إلى القرن العشرين من جانب فئة قليلة من الفلاسفة والعلماء البارزين . ولم يحاول أحد ممن سلكوا هذا الطريق أن يزاحم سبنسر في المجال الفلسفي بوصفه « منشئ مذهب هام بارز » . وجاءت بعده فترة من التخصص . ولما قبل العلماء البارزون الفرضية الأساسية في الارتقاء العضوي والاجتماعي ، تراجع الجدل حول هذه القضية في الأوساط العليا ، ولكن ظلت المشكلة هي إقناع العناصر المحافظة من عامة الناس بصدق التطور أو « التقدمية » في مواجهة النظريات القديمة التي تقول « بالخلق الخاص » و « الانحلالية » . ولكن عناية العلماء اتجهت أكثر فأكثر إلى تفاصيل العملية التطورية : إلى مهمة سد الثغرات وترتيب الوقائع في تعاقب توالدي ، وبدأ أن لمفهوم التطور إمكانات غير محدودة ، بوصفه مبدأ تفسيرياً ووسيلة لإعادة البناء من الوجهة النظرية في كل موضوع . وطبق في هذا وذاك من النظم والأعراف والشعوب ، طبق في القانون والزواج والحكومة والدين والأخلاق والعلم والفن . ولم ينشأ أى موقف سلبي نقدي لاذع يهدد وزن التطورية في العلوم الثقافية تهديداً بالغاً ، إلا بعد الحرب العالمية الأولى . بل حتى في ذلك الوقت ، لم يكن ثمة اتجاه ملحوظ لارتداد العلم إلى الإيمان القديم بالأشكال الثابتة

المقررة ، بل كان ثمة نزوع إلى التشكك في كل النظريات التي تقول بوجود نمط شامل رتيب في التاريخ الثقافي .

وعالج كثير من الأبحاث المتخصصة التي دونت في أواخر القرن التاسع عشر من وجهة النظر التطورية - الفنون ، وخاصة الفنون البصرية عند الشعوب القبلية في عصر ما قبل التاريخ وفي العصور الحديثة . فإن الفنون البصرية والأدوات التي صنعها الإنسان حفظت بصورة أفضل ، وكانت أقرب مثالا للفحص المستفيض ، من غيرها من الفنون . كذلك حظيت اللغويات بدراسة مستفيضة ، وألقت ضوءاً على تحدر الأدب الحديث من الأدب القديم ، وتعمق البحث بصورة أكثر في عصور ما قبل التاريخ . وفي الفترات التي سبقت تدوين التاريخ مباشرة ، بوصفها حاسمة في تفسير مذهب التطور . وساد الشعور بوجوب الكشف عن أصول الفنون ونشأتها ، وعن الحلقات المفقودة بين الهمجية التي لم يكن لديها فنون وبين الفن المتحضر ، حتى تكمل الصورة . وأبرزت أهمية الفن البدائي الحديث ، بفرض (أ) أنه يشبه فن ما قبل التاريخ ، ومن ثم يكون مفتاحاً لفهمه ، (ب) وأنه يوضح السرعة التفاضلية في التطور الثقافي : أي كيف تختلف بعض الشعوب على الطريق ، أو هبطت عن مستوى أعلى كان قد رقى إليه أسلافها .

وكما حدث في قرون غابرة ، قيل الكثير صراحة أو ضمناً ، عن الفنون من حيث أنها ضمن العملية العامة للتطور الثقافي ، جنباً إلى جنب ، مع التنظيم الاجتماعي والسياسي والتكنولوجي والدين . وإنك لتجد أن كثيراً من العلماء الذين أخذوا على عاتقهم إبراز التطور الثقافي ، أوردوا ذكر تطور الفنون على أنه أحد الخيوط الأساسية في نسيج هذا التطور . والسبب نفسه ، لما غدت التطورية الثقافية عامة موضع الازدراء في القرن العشرين ، لقيت فكرة تطور الفن المصير ذاته . ولما علم مؤرخو فنون معينة ، أن علم الاجتماع قد نبذ مذهب التطور ، ترددوا في الكلام عنها ، كل في مجال بحثه .

لقد رأينا في العلوم الثقافية نمطين رئيسيين من التطورية ، يختلفان بالنسبة لأساسهما الميتافيزيقي ، انحدر أحدهما من هيجل إلى برجسون وكروتشي وكولنجود ، وكان مثالياً أو حيويًا ، وينسب التطور إلى عمل عقل كوني خارق للطبيعة أو دافع حيوي . أما الثاني - الذي قال به كومت وسبنسر ودارون وماركس ومورجان وتايلر ، فكان وضعياً أو طبيعياً . وكان أكثر اعتماداً على المعطيات التجريبية والسببية المادية ، محاولاً تفسير التطور على أساس أنه عمل مرتب لقوانين طبيعية غير مشخصة في ذات . وجرى تصور هذه القوانين على أنها غير هادفة ، ويمكن ارجاعها في النهاية إلى النزعات الفطرية للمادة أو لمادة لا يمكن التعرف عليها ، ولا حياة فيها . وباتت هذه الفكرة تعرف كذلك ، وبخاصة في البيولوجيا ، باسم « الآلية » ، وذلك بوصفها عكس « الحيوية » ، أو الاعتقاد في قوة متميزة خلاقة غير مادية في الحياة والتطور . وأطلق عليها أيضاً اسم « الواقعية » ، بوصفها على النقيض من « المثالية » .

وبسبب الحواجز اللغوية من جهة ، والفوارق القومية في التقاليد الفلسفية من جهة أخرى ، كانت النظرية الهيكلية أبلغ أثراً بين العلماء الذين يكتبون بالألمانية ، والذين تلقوا تعليماً ألمانياً . لقد قيل بأن العلماء الألمان مثليون أقحاح . وبينما نجد هذا القول بعيداً عن الصواب في أواسط القرن العشرين ، فإنه كان أقرب إلى الحقيقة في منتصف القرن التاسع عشر ، حتى بالنسبة للعلماء من أمثال ارنست هاكسل الذي رفض كثيراً من فلسفة هيجل (١) وبقيت المثالية الألمانية حية في علم الجمال فلسفة التاريخ السائدتين في القرن العشرين ، تحت أسماء مختلفة ، مثل علم الظواهر Phenomenology الذي يرجع إلى الحركة الفكرية التي بدأها هسرل Husserl .

(١) كان هاكسل متابعاً للفيلسوفين جيته وسبينوزا ، ولذلك جمع بين بعض عناصر مذهب المادية ومذهب وحدة الوجود (المذهب القائل بأن الله والطبيعة شيء واحد ، وأن الكون المادي والإنسان ليسا إلا مظاهر للذات الإلهية) . انظر هـ . ونندت Wendt في كتاب In Search of Adam (كمبريدج ، مساشوست ١٩٥٥) ص ٢٧٨ - ٢٨٤ .

وكان أثر أوجست كونت في فرنسا أعظم منه في أى مكان آخر ، ولكنه سرعان ما ترجم وقرئ في كل أنحاء أوروبا ، وشاع استعمال مصطلحه « الوضعية » علماً على كل المنهج التجريبي الطبيعي ، وعلى كل نظريات الثقافة والتاريخ التي نبذت المثالية وغيرها من الأشكال الفوطيبعية . ولا تزال تستعمل كذلك في القارة ، مع ما تضمنته من تضليل بأن كل « أنصار الوضعية » يرتضون آراء كونت بأسرها . وفي رأى لينى برول Levy Bruhl أن « الوريث الحقيقى » لكونت ليس تين ، ولكنه اميل دوركيم ، الذى سعى إلى الارتقاء بعلم الاجتماع على أنه علم تجريبي بحث يعتمد على « الحقائق الاجتماعية » بوصفه متميزاً عن البيولوجيا وعلم النفس . وتصور دوركيم علم النفس على أنه « علم عقل الفرد ، ومن ثم على أنه مستقل عن دراسة الحقائق الاجتماعية التى لا يمكن الهبوط بها إلى أعمال الأفراد وأفكارهم (١) » .

على أن د . ج . ماكبرى (٢) يرى فى نفس الوقت أثر سينسر فى دوركيم . فيقول هذا الكاتب بأن مفهوم سينسر عن التطور يشكل أساس بحث دوركيم . الممتاز فى تقسيم العمل ، وشرحه لمبدأ تجزئة التنظيم فى المجتمعات البدائية ، وارتقاء التخصص الوظيفى واعتماد الناس بعضهم على بعض فى الجماعات الصناعية المتقدمة ، ويقول ماكبرى بأن هذا المؤلف سوف تبقى له أهميته الأساسية لفهم التغيير الاجتماعى فى الدول المتخلفة (النامية) الحديثة .

وثمة مدخل آخر يغلب عليه المذهب الطبيعى قام به كارل لمبرخت Karl Lamprecht (من ليبزج) وهو من مؤرخى الاجتماع والثقافة ، ومؤلف « تاريخ ألمانيا » فى عدة مجلدات . وكان متأثراً بتوكيد ماركس على المجموعات الاقتصادية والحركات الجماهيرية ، وبمنظرة كونت عن المراحل ، وبالتطورية عند دارون . وعارض المؤرخين القدامى من حيث اهتمامهم بالأفراد مثل

(١) بدنى ص ٨٧ اقتباساً من لينى برول : The Philosophy of A. Comte

دوركيم : The Rules of Sociological Method

(٢) A Century of Darwin نشره ص ١٠ . بارنت (لندن ١٩٥٨) ص ٢٠٧ .

نظرية « الرجل العظيم » لكارليل ، وأصر على أن التاريخ هو « علم النفس الاجتماعي » يسجل سيكولوجية الماضي الجماعية . وحذا حذو هيجل ، فأطلق على المرحلة الأولى في التطور النفسى الاجتماعى اسم « الرمزية » . وتلاها في العصر الوسيط التغاير إلى أنماط من الثقافة ، ثم عصر النهضة ، عصر النزعة الفردية في الفن وفي مجالات غيره . ثم فترة الرومانتيكية ، التي اتسمت بالذاتية . وأخيراً جاء العصر الحديث عصر التوتر العصبي . وضمن لمبرخت الفنون في كل هذه العصور ، ورأى أن هذه المراحل تمثل التطور الاجتماعى بصفة عامة بين كل الشعوب التي نمت نمواً كبيراً وانتشر أثر سبنسر ودارون انتشاراً كبيراً عن طريق عامة الناس في إنجلترا والولايات المتحدة . وكان أثر دارون في ألمانيا أقوى من أثر سبنسر . أما التطورية الفرنسية فقد كانت في البداية متأثرة بفلسفة كونت إلى حد أنها معه منهج وضعي متميز بذاته . ولكنها فيما بعد اندججت تدريجاً مع اضافات سبنسر ودارون وتبن لتكون ناموساً واحداً قائماً على المذهب الطبيعي في علم الاجتماع والأنثروبولوجيا وتاريخ الثقافة . ثم إن مدرسة الفكر الماركسي هي حتى اليوم جزء من هذا الناموس بالنسبة للطبيعية والتطورية فيه . ولكن معالمها المميزة بارزة جلية إلى حد يبرر أفرادها بذاتها في قسم خاص بها .

ولا يزال من العسير على التطورين الطبيعيين الذين أعجبوا بالفكر البريطاني في جملة ، أن يفسروا ضعف أثر سبنسر في إنجلترا . فكما أوضح بارنز وبكر ، كان أثره على علم الاجتماع الأكاديمي في بريطانيا « لا يكاد يذكر » ، رغم أن له أثراً هائلة على هذا العلم خارجها . وقال « إنه لم يكن له أتباع متحمسون في القارة فحسب ، بل إن علماء الاجتماع الأمريكيين الأوائل ، وورد Ward ، وسم Summer وجدينجز Giddings ، وسمول Small ، تأثروا به تأثراً عميقاً (١) . ومن بين الأسباب التي حزرها بارنز وبكر في هذا الصدد

(١) H.E. Barnes and H. Becker في كتاب Social Thought To Science

(المارف التقليدية) from Lore (نيويورك ١٩٢٨) المجلد الثاني ، ٨٠٠ .

أن التخصص الضيق غير المتناسق في علم الاجتماع في بريطانيا آنذاك ، لم يكن يناظره اتجاه أكثر تعميمًا وتنظيمًا ، بيد أن هذه ظاهرة ملحوظة في الفلسفة وعلم الاجتماع في بريطانيا وأمريكا سواء بسواء ، في السنوات الأخيرة . أما عما يحتمل وجوده من أسباب أخرى ، فإنهما كذلك يذهبان إلى أن نمط العقل الانجليزي الذي كان يمنح إلى القوانين العامة أو التعميمات العريضة ، كان واقعاً تحت سحر ت . هـ . جرين T.H. Green (الذي كان « مثاليًا مطلقاً » في التعامل الألمانية) ، « ثم إن الفردية الحافة المنفرة الآلية التي جاء بها سبنسر ، أوغرت صدور رجال الإصلاح ودعاة النهضة الأخلاقية والثقافية . » ولم يكن سبنسر من أفراد الطبقة العليا ، ولم يتلق تعليمه في جامعة ارستقراطية ، كما أن مذهبه الطبيعي أغضب الباحثين البريطانيين المحافظين .

ومثل هذه العقبات صادفها هـ . ج . ولز ، الكاتب البريطاني الأحدث عهداً الذي عالج التاريخ من وجهة نظر المذهب الطبيعي ، وكان أثره — شأنه شأن سبنسر — أعظم في عامة الجمهور منه في الباحثين الأكاديميين . واختلف ، في نقاط كثيرة مع سبنسر ، ل . ت . هوبهوس L.T. Hobhouse وهو من علماء الاجتماع البريطانيين القلائل الذين جاءوا بعد سبنسر ، ونزعو إلى المنهجية ، على أنه — أي هوبهوس — قبل تطوريته بصفة عامة . وفي كتابه « الأخلاق وتطورها » (١٩١٥) أجرى دراسة احصائية عن تناسق الارتباط بين المراحل في تطور مختلف فروع الثقافة . والواقع أن كثيرين من علماء الاجتماع البريطانيين دأبوا في السنوات الأخيرة على التحدث عن سبنسر بمزيد من الاحترام والتبجيل . على حين كان زملاؤهم الأمريكيون يستنكرون كل التطويرين في القرن التاسع عشر .

٢ - دارون وتعاليم المذهب الطبيعي الداروينية الاجتماعية

كانت آراء دارون في جملتها أكثر انتشاراً في القارة من آراء سبنسر حتى أن التطورية الثقافية في مجموعها ليطلق عليها أحياناً « الداروينية

الاجتماعية » . ولكن كثيراً من الأفكار التي توصف بهذا الوصف ، كانت على الأرجح أفكار كونت وسبنسر . فإن دارون ، بينما أقر تماماً سمة التطور الارتقائية (وخاصة في دراسة التمدد السلالي للإنسان) ركز أكثر ماركز على الاختيار الطبيعي على أنه أهم صيغ التطور وقوته الرئيسية المحركة . وتلك كانت النقطة الحاسمة بينه وبين أتباع لامارك Lamarck ، كما كانت حجة قوية في صالح الارتقاء بصفة عامة . ومن ثم فإن علماء الاجتماع والثقافة الذين نهلوا مباشرة من دارون أكثر مما نهلوا من سبنسر ، مالوا إلى فهم التطور في أصله على أنه أساس اختيار طبيعي وتكيف مع البيئة ، وغالباً ما قللوا من شأن « الارتقاء » إلى الحد الأدنى أو حذفوه من حيث كونه جزءاً أساسياً في هذا المفهوم . وأخذ بعضهم المظهر الارتقائي كقضية مسلم بها ، بوصفه واضحاً إلى درجة لا تقتضي كثيراً من التوكيد . وأشار بعضهم إلى حالات تم فيها التغير التكييفي (التكيف) دون مزيد من التعقيد . وأصروا على أن هذه كلها أجزاء من « التطور » . أما في ألمانيا فقد أكدت الداروينية الاجتماعية على تنازع البقاء بين المجموعات الاجتماعية .

ونظر العلماء في كل البلاد بعين التقدير والاحترام إلى الموضوعية الحزرة المتواضعة عند دارون ، حتى عندما اتضح فيما بعد أن آراءه في حاجة إلى تصحيح . أما مساهماته الرئيسية في نظرية تاريخ الفن ، بالاضافة إلى أنه خلق في الناس اتجاهات عامة في ناحية التطور فهي : أولاً - أنه جاء بالمفهوم البعيد الغور - مفهوم الاختيار الطبيعي ، لاستخدامه أصلاً في البيولوجيا ، ولكن ثبت أنه صالح للتطبيق كذلك في الميادين الاجتماعية والثقافية . ففي الثقافة ، كما هو الحال في الحياة العضوية ، بدت أنماط الأشكال والسلوك ، مثل النظم والمهارات الفنية ، بدت أنها تتغير تلقائياً ، بل تكافح من أجل البقاء ، وأن أكثرها تكيفاً ، وإن لم يكن بالضرورة أفضلها ، يمكن أن يبقى ، وفضلاً عن ذلك بدا من المرجح ، أن فنون أي شعب شأنها شأن قوانينه

وأعرافه ، وتكنولوجياه وقوته العسكرية ، تؤثر على فرصته في البقاء البيولوجي .
ثانياً وثالثاً - أضاف دارون فكرتي الانتقاء الجنسي (بين الذكر والأنثى) والتعبير العاطفي في الإنسان والحيوان (١) وكانتا أكثر تحديداً ، وأقل ثورية ، ولكنهما ساعدتا على سد الثغرات في علم النفس الجمالي بين ما قبل الإنسان والإنسان ، بين البدائي والمتحضر . ولم تكن الأحاسيس الجمالية بالضرورة موهبة إنسانية روحية صرفة ، ولكنها نشأت ، مثل أى شيء آخر في الحضارة ، من أصول حيوانية . فقد كان للألوان الطبيعية الزاهية وظيفتها في الانتقاء الجنسي ، وكذلك كان حال الشدو والرقص الفطريين عند بعض الطيور . وواضح أن هذه الوظيفة الهامة في التطور استمرت ونمت ، على أنها فن وعاء تجلى في ولع أفراد الشعوب البدائية والمتحضرة بترتين أنفسهم ، كما تجلى في الغناء والرقص .

وسرعان ما وسع التطوريون الثقافيون في تعليقات دارون الحريضة على هذه الحقائق ، وصاغوها في فروض عامة بأن كل الفنون قامت وارتقت على أنها أدوات لاشباع رغبات جسمية أساسية ، وبالتالي فهي وسائل للبقاء المادى ، وأن أشكالها المتتالية وتسلسلاتها ، يمكن تفسيرها جميعاً على أساس المنفعة العملية تحت ظروف متغيرة : مادية واجتماعية . ولم ينكر أحد وجود العاطفية الجمالية ، بما فيها من سرور بادراك أو إنتاج الأشكال الحسية ، بل فسرت على أنها في حد ذاتها سمة وظيفية ذات قيمة عملية في البقاء .

وكم اشتد الجدل ، وكم سويت الخلافات تسوية جزئية بين هاتين النظريتين المتعارضتين في الفن ، في مائة السنة التالية . أما النظرية التطورية التي تميل أشد الميل نحو فرض دارون فكان لها دعايتها المتطرفون المتمسكون بها ، الذين ارتضوا في سهولة ويسر ، التفسيرات المادية البسيطة للأسلوب في الفن ، كما كان لها دعايتها الذين هم أكثر اعتدالا الذين وجدوا في الصورة التطورية

مكاناً للعناصر المنتقاة من الفلسفة المثالية . فقال هؤلاء المعتدلون بأن الحافظ الفنى وحج الجمال ، لا يمكن أن يفسرا تفسيراً كاملاً على أسس عملية أو على أنهما نابعان كلية عن أغراض نفعية . وقالوا بأن فى الإنسان إرادة للخلق والابداع والتمتع بالأشكال الجمالية التى حملت الفنان الصادق بدائياً كان أو متحضراً ، إلى ما وراء متطلبات المنفعة أو الكسب العملى . وفى أخريات القرن التاسع عشر تأرجحت التطورية الثقافية ذات اليمين وذات الشمال تبعاً للتوكيد النسبى على هذه الفكرة أو تلك .

وأدرك دارون نوعاً ما ، ما تنطوى عليه التطورية من أثر محتمل لجسم خارج نطاق الميدان البيولوجى . ولكن حذرته العلمى غل يده عن الاكثار من صياغة نظريات فى مضامينها الاجتماعية أو الفلسفية . ورغبة فى إعادة الطمأنينة إلى قلوب رجال الدين القلقين ، أنكر فى غير ما لبس أو ابهام أن التطورية البيولوجية تنفى الإيمان بوجود الله . وفتح الطريق لتفسير غائى له ، لمن أرادوا أن يداؤا بشيء فى هذا السبيل . فلم يكن دارون فيلسوفاً طبيعياً صريحاً ، كما أنه لم يصادق صراحة على أى تفسير ميتافيزيقي معين للبيولوجيا (١) . ومثل هذا لا يمكن أن يقال عن أ . ر . ولاس الذى جهز باعتقاده بأن التطور السريع لمخ الإنسان يكاد يتعذر تفسيره ، إلا على أساس توجيه خارجى خارق للطبيعة (فوطييعى) .

وتحاشى دارون عند الإشارة إلى « التنوعات التى يبدو لنا ، نتيجة لجهلنا ، أنها تنشأ تلقائياً » ، أى افتراض بوجود قوة موجهة فيها ، على أنه أوضح

(١) قدم دارون « فكرة ديبانية » فى آخر كتاب « اصل الانواع » عند الكلام على القوانين التى فرضها الخالق على المادة « ومن « الحياة » بما فيها من قوى متعددة ، ابداعها الخالق فى بضع صور او فى صورة واحدة » ١٠ وقد يعنى هذا ان التدخل الالهى كان بدائياً عاماً . ولم يكن توجيهها دائماً باطنياً للعملية التطورية الوراثية . وراى دارون ان مبدا المسيحية الذى يقول بان غير المؤمنين (الكفار بها) سيكونون تحت طائلة عذاب مقيم انما هو « مبدأ ملعون » . مقتبسة من « ترجمة حياته » بقلم Marjorie Grene « The Faith of Darwinism » فى « Encounter » ١٣ - (نوفمبر ١٩٥٩) ص ٤٨

أن هناك الشيء الكثير مما سوف نعرفه بعد عن العملية الوراثية . أما فكرته عن التحلل السلالي بوصفه ناتجاً عن « الاختيار الطبيعي في تنوعات كثيرة متعاقبة طفيفة ملائمة » ، فقد جرى تصحيحها فيما بعد على يد دى فريس (١) الذى حول التوكيد إلى تغييرات إحيائية كبيرة مفاجئة . ولا يزال في حيز الإمكان تفسير هذه بأنها « تلقائية » أو « تأتي مصادفة » بمعنى أنها على نقيض التوجيه الذاتى ، رغم أن قوانين مندل في الوراثة جعلت العملية كلها تبدو أقل مفاجأة وأقل عشوائية ، وأكثر اتساقاً مع أنماط منتظمة موجودة من قبل .

وهناك مثل دارون ، عدد لا يحصى من العلماء في مجال البيولوجيا والاجتماع ، ممن يمكن إدراجهم تحت اسم الطبيعيين بصفة عامة ، لأن النتائج الأساسية التى وصلوا إليها اتجهت إلى تدعيم ما ذهب إليه المذهب الطبيعي . ومن الحائز إدراجهم على هذا النحو حتى لو أنهم رفضوا ، لسبب أو لآخر ، أن يعترفوا بهذه المعاني المتضمنة ، أو تركوا الباب مفتوحاً على مصراعيه لمعان مضادة . وكان أثرهم « طبعياً » (قائماً على المذهب الطبيعي) من حيث أنهم أصروا على تجنب أية فروض فوطيعية (خارقة للطبيعة) في بحوثهم الأصلية التى تقدموا بخطواتهم فيها على أساس أن العوامل الطبيعية هى وحدها الجديرة بالاعتبار والى تقتضى البحث . أما آراؤهم المثالية أو الثنائية ، إن كان لها وجود ، فقد أخفوها في ثنايا عقولهم ، أو ندر أن عبروا عنها ، في رفق ورقة ، الأمر الذى جعلها ذات أثر طفيف . وقد نعتهم بأنهم متحيزون أو صامتون أو ضمنيون أو طبعيون على كره منهم ، إذا قورنوا بالعلماء الذين هم أكثر وضوحاً وصراحة مثل لوكريشس وسينسر . وماركس . وبعد دارون هلى الوضعيون والطبعيون لاكتشاف مبدأ الاختيار الطبيعي بوصفه سنداً قوياً

(١) Hugo De Vries (١٨٤٨ - ١٩٣٥) عالم النبات الهولندى الذى صاغ نظرية التغير الاحيائى وهو تغير التفاضى مفاجئ في الوراثة يحدث مواليد جديدة مختلفة عن الابوين الناتجين اختلافاً أساسياً ، بسبب تحولات طارئة على المورثات .
(الترجمة)

لفلسفتهم على أساس أنه سد ثغرات هامة في الصورة العلمية للعالم الطبيعي ، بوصفه تلقائياً مستقلاً بذاته ، مرتباً ، يعمل بذاته وينمو بذاته .

ومن أوائل من عالجوا التطور في الفن على أساس تغلب عليه الوضعية والطبيعية نذكر على سبيل المثال ، جوتفريد سمبر Gottfried Semper الذي نشر رسالة على هذا النسق في ١٨٦١ ، بعد عامين من ظهور « أصل الأنواع » . وكان لها أثرها البالغ على دراسات الفن البدائي في الجليل التالي . وتناولت بصفة أساسية فن العمارة والفنون الزخرفية النافعة مثل النسيج والفخار والمعادن ، ولم تورد إلا التزر اليسير عن التصوير والنحت . وأرجع سمبر النشأة الأولى للفنون إلى حاجات الإنسان البدائي العملية إلى المأوى والكساء ، وفي رأيه أن الأحساس بالجمال لم يظهر إلا فيما بعد ليعدل من هذه الأوضاع النفعية . ونشأت التصميمات الزخرفية من أساليب فنية أساسية في معالجة مواد معينة . وأثار هذا المدخل إلى تاريخ الفن في أخريات القرن ، رد فعل قوى من جانب المثاليين . فاستنكر ريجل Riegl وآخرون غيره « مادية » سمبر ، وقللوا من شأن العوامل الخارجية النفعية وأثرها على أساسيات الفن ، وأكدوا بدلاً من ذلك ، على وجود « إرادة تشكيل » نفسانية في الإنسان دفعته إلى ابتداع الأساليب والطرز التي تشيع تخوافه الداخلية الروحية .

وليس أى من هذين التفسيرين المتطرفين جوهرياً للنظرية العامة للتطور في الفن . فهذا التفسير الأخير لا يصمد أو ينهار مع أى من الاختيار الطبيعي أو الإرادة الروحية للتشكيل ، على أنه الأداة السببية الرئيسية في العملية . فقد أيقن كل التطوريين اليوم بأن التراكيب والوظائف الكثيرة في الأنماط الحية ، بما فيها الإنسان ، لا يمكن أن تفسر على أساس القيمة المباشرة للبقاء . فبعضها معوقات أكثر منها مصادرة قوة أو عون في كفاح التطور ، وبعضها متغير أو غير فعال من هذه الناحية . ويمكن للتطورى أن يؤمن بأن الفن ينبع من أنشطة بدائية كانت في جوهرها نفعية ، ولكنها لم تكن بأسرها كذلك ، وأن الرجل البدائي كان يتذوق الجمال ، وأن هذا الذوق نما كلما سمح الفراغ والاطمئنان ، وأن للفن اليوم قيمة عملية أقل بل قد تنعدم أحياناً .

وربما كان جديراً بأولئك الذين يقرون كل التطورين الثقافيين في القرن التاسع عشر بنوع من نظرية ذات اتجاه واحد ، بولغ في تبسيطها بشكل قاس ، أن يتفحصوا كتاب جوليوس ليرت Julius Lippert (١٨٣٩ - ١٩٠٩) الذى امتدحه جومبلوفتش Gumbrowicz بوصفه من أبرز علماء الاجتماع إلى جانب كونت وسبنسر وباستيان Bastian (١) ، وعلى حين يضعه مردوك الذى ترجم له في مصاف التطورين « الكلاسيكيين » ، من بعض الوجوه ، نراه يقول بأنه قاوم بنجاح عاصفة النقد التى هبت أخيراً ضد هذه المدرسة ، « أكثر مما فعل باخوفن وباستيان وليرنو ولبوك وماك لينان وبين ومورجان - بل سبنسر وتيلور كذلك » . لقد حالف ليرت التوفيق حيث تجنب الأخطاء الجسيمة التى وقع فيها الكتاب الأقدمون ، وأظهر أنه متسجم بشكل مدهش مع خلاصة الفكر الحديث . ذلك أن ليرت رغم أنه تطورى ، لم يكن يلتزم « اتجاهاً واحداً أو نمطاً واحداً » في التطور (٢) . يقول ليرت : « لا يجوز أن ننظر إلى فنون الإنسان الأولى على أنها تلتئم مع تقليد أوتاموس واحد ، وأنها ارتقت بهذا الأسلوب ، بل على النقيض من ذلك ، جاهدت عبقرية الإنسان في بقاع عدة ، لتحقيق هدف فرضه الاهتمام بالحياة ، في حدود العناصر التى في متناول يده » . « وهذه كلها وتركيبات كثيرة غيرها يمكن إدراكها ، وحدثت فعلاً في الواقع ، متوقفة على المؤثرات المحلية ، دون أن تشكل سلسلة تطورية مستمرة » (٣) وانتقد ليرت ، مورجان وغيره بسبب « مغالطة التصنيف » أو محاولة إدراج التطور الثقافى في سلسلة من المراحل المنفصلة المتميزة . وعلى عكس المتطرفين من أنصار نظرية التوازى

(١) انجز جوليوس معظم مؤلفاته في الثمانينات ، وظهر مؤلفه النظرى في مجلدين في شتوتجارت ٦ - ١٨٨٧ ونشر له Murdoek ترجمة موجزة مع مقدمة نقدية تحت عنوان « تطور الثقافة The Evolution of Culture » (نيويورك ١٩٢١) .
انظر من ٢٣ / ٣٤ عن نشأة الفنون وعلاقتها بالدين . « وكان جومبلوفتش نفسه أحد علماء الاجتماع البارزين الداروينيين » .

(٢) المصدر السابق - المقدمة ص ١٤ وما بعدها .

(٣) المصدر السابق « تطور الثقافة » ص ١٦٩ ، ٢٢٤ .

Parallelism (١) ، سلم بأهمية الانتشار والابداع المستقل كليهما .
وميز بين التطور والتقدم مثلما ميز بين التطور الاجتماعى والعضوى . وبينما
أكد على العوامل الاقتصادية والثقافة المادية (مع كلر ، وويسلر ، وماركس
وبيرد) نراه ينسب إلى الأفكار والآراء دوراً هاماً فى التطور الاجتماعى .

٣ - اثر كانت وهيجل على ما جاء بعد ذلك من نظريات فى التطور الثقافى . المثالية والثنائية والحيوية

إن الباب الذى فتحه هيجل للنظرية الغائية الروحانية للتطور ، والذى حاول
دارون أن يتركه مفتوحاً ، رغم اتجاهه المضاد الذى ظهر فى تفكيره ، وتفكير
غيره من العلماء - نقول إن هذا الباب لم يغلق قط إغلاقاً تاماً . ذلك أن مكانة
كانت وهيجل بين الباحثين الذين يكتبون بالألمانية فجرت تقليداً بعيد المدى
من المثالية فى البيولوجيا ، وفلسفة التاريخ ، وعلم الجمال ، وتاريخ الفن .
ورغم محاولات فخر Fechner فى علم الجمال ، وسمبر فى تاريخ الفن ،
لاخراج منهج أدنى إلى التجريبية أو الطبيعية ، ظلت المثالية مدرسة فكر قوية
بل فى الغالب مهيمنة فى نطاق النفوذ الفكرى الألمانى ، وطغت على التطورية
البيولوجية فى نظريات الحيوية عند هانز دريش Hans Driesch وعلم الجمال
عند فيتشر F.T. Vischer وماكس شازلر Schasler ، وبندتوكروتشى ،
وعلى فاسقة التاريخ عند درويسن (٢) ونفذت بعض عناصر المثالية الألمانية

(١) نظرية تقول بأن العمليات العقلية والجسدية متلازمة ، وإن أحدهما يتغير
بتغير الآخر ، دون أن يكون بين سلتى التغير أية علاقة سببية .
(المترجم)

(٢) J.G. Droysen استاذ التاريخ فى جامعة برلين . نشرت فى ١٩٥٨ -
١٩٦٢ ، محاضراته التى بدأت ١٨٥٧ عن « المنهجية التاريخية » تحت عنوان
Grundriss der Historik « الاساسيات فى التاريخ » . وقد استوحى فيها آراء هيجل
وارسطو ، ولكن نظريته الاخلاقية فى الكون كانت مستمدة من المسيحية . وكان درويسن
يقول بأن ارتقاء الانسانية الذى كان ادراك الذات وادراك الحياة مراحلها التمهيدية ،
يكمل نفسه بادراك وجود الله والتمرف عليه . وقد ترجمت المحاضرات الى الانجليزية =

إلى إيطاليا في النظريات الجمالية والتاريخية عند جنتيلي Gentile وكروتشي ،
وإلى فرنسا عند هنري بيرجسن في مؤلفه « التطور الخلاق » ، وإلى الفلسفة
الانجليزية عند ت . ه . جرين ، وف . ه . برادلي ، وإلى عالم الجمال
في إنجلترا عند برنارد بوزانكيه في كتابه « تاريخ الجماليات » . و . ن . ج
كولنجوود في كتابه « مبادئ الفن » ، وإلى فاسقة التاريخ في كتاب كولنجوود
« فكرة التاريخ » (نقله إلى العربية المرحوم محمد بكير خليل) .

ولم تكن المثالية ، بمعنى الروحانية الميتافيزيقية أو فلسفة التسامى ، مجرد
إنتاج ألماني ورد إلى هذه البلاد . فقد كانت فعلاً - في شكل الأفلاطونية
الحديثة - ناموساً مبعجلاً في الثقافة الغربية . يزداد على مر الأيام إدراك صلتها
القريبة بالتصوف الهندي . وكان كولردج قد ساعد على إحيائها في إنجلترا ،
ضد العقلانية الكلاسيكية الجديدة ، كما كان امرسون في أمريكا قد
مزجها بالديمقراطية الحسيفة . ولكن التنوع الهيجلي القائم على نظرية
« كانت » المقنعة عن المعرفة ، والمتشئ مع التطورية ، بعث فيها حياة جديدة .

إن تبين أثر تعاليم هيجل بصفة عامة ، طيلة أواخر القرن التاسع عشر ،
لا يعني أن فلسفة هيجل قبلت برمتها ، حتى من بجانب المثاليين الذين جاءوا
فيما بعد . فقد عدلت تعاليلها بالغا باتصالها بالمؤثرات الدينية والفلسفية والعلمية
المتعاقبة . وحاول كروتشي وكولنجوود وكثيرون غيرهما ، ممن أدرجوا
عادة بين أنصار التعاليم الهيجلية - توكيد وجوه الخلاف بينهم وبين
أستاذهم (١) على أنهم ظلوا يعتبرونه نقطة البداية في فلسفة صحيحة
للتاريخ ، وأنه أكثر عمقاً وأقرب إلى الحقيقة بدرجة فريدة ، من سينسر
الذي نبذوه على أنه تجريبي سطحي .

= تحت عنوان Outlines of the Principles of History (بوسطن ١٨٩٢) ، وبها فصل

عن الفن والمنهج التاريخي .

(١) انظر مقدمة ترجمة د . انسلي لكتاب كروتشي « الجماليات » (لندن ١٩٢٢) -

إلى أي حد اتفق واختلف كروتشي مع هيجل .

ورغم الفوارق الكبيرة يمكن أن يوضع أيضاً شوبنهاور ونيشه ، في نطاق الناموس الألماني الرومانتيكي إلى درجة معينة . فقد قبل كلاهما افتراض وجود قوة متسامية وراء الأحداث ، تدفع الحياة والإنسان إلى تعاقبات تاريخية معينة ، ولكنها كانت في نظرهما قوة غير عقلانية ، إرادة كونية عمياء ، لا عقلا كونيا ، إرادة تتكشف عن رغبة جاعحة في السطوة واللذة ، مقضى عليها في جملتها بالخيبة والألم . وإنا لنجد في نيهما للمبدأ العبري المسيحي القائل بوجود عناية إلهية رحيمة تحكم الكون ، أنهما قد أدرجا شخصيهما بين أنصار المذهب الطبيعي لا المذهب الحيوي .

وصاغ نيتشه نظرية دياالكتيكية (جدلية) نوعاً ما ، ثم عن تناقض شديد بين نمطين أو اتجاهين في الفن : النمط الأبولوجي والنمط الديونيمى : الأول ينشد الجمال الحالم والصفاء ، والثاني ينشد الانسجام الجذل ، أى اغراق كل العزلة في فيض من الإثارة الشهوانية ، كما هو الحال في السكر العرديد أو النشوة الخفية . ورأى نيتشه هذين النمطين يتناوبان مراراً وتكراراً طيلة تاريخ الفن والحضارة ، يتخللهما بين الحين والحين توازنات جزئية ، كما هو الحال في المأساة الأغريقية . وفي نفس الوقت أخذ نيتشه بعض عناصر المذهب الطبيعي عند دارون وسبنسر ، وخاصة فكرتي الاختيار الطبيعي وبقاء الأصلىح ، وذهب نيتشه في تفسيره للتقدم الماضى إلى أبعد ما ذهب إليه دارون ، فقال بأنه راجع إلى صراع مرير من أجل السيطرة والقوة ، مع قضاء الأقوى على الأضعف . فرأى نيتشه على غرار توماس هكسلى ، أن الخلق المسيحى يتعارض مع هذه العملية عن طريق إحلال الحب والوثام والتواضع ، ولكنه ، على النقيض من هكسلى ، استنكر هذا الخلق المسيحى على أنه أخلاق العبيد . وذهب إلى أنه لا يمكن إلا من خلال عملية الاختيار الطبيعي ، أن ينبثق جنس أعلى ، من البشر الراقى .

وهناك في الميتافيزيقا خلاف جوهرى بين المثالية والثنائية ، فالأولى تنكر

حقيقة المادة ، بتحويل ما يبدو مادياً في تجاربنا إلى شكل من أشكال العقل ، وربما إلى أفكار عقل كوني أو الهى . ولكن المسيحية الصحيحة ، كاثوليكية أو بروتستانتية ، ساندت الثنائية بدلا من ذلك . ودافعت عن حقيقة المادة بوصفها جوهرأ في حد ذاتها ، خلقها العقل الالهى ، ولكنها مختلفة اختلافاً أساسياً عن النفس أو الروح . ومهما يكن من أمر ، فقد كان في العقيدة المسيحية عنصر من الأفلاطونية أو الإفلاطونية الحديثة ، كما يتضح في انجيل يوحنا وكتابات القديس أوغسطين . وقد دفع هذا العنصر كثيراً من المفكرين المسيحيين الذين جاءوا فيما بعد إلى الاقلال من شأن حقيقة المادة إلى أدنى حد ، وبدت هذه الخلافات الميتافيزيقية هامة أحياناً ، وأثارت نزاعات مريرة ، كما أعطيت مظهراً براقاً خداعاً ، أو فسرت تفسيراً خاطئاً في أحيان أخرى .

وكان ظهور المذهب الطبيعى والفلسفة الوضعية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، تهديداً للمثالية والثنائية كليهما ، أجل كان تهديداً لأى اعتقاد في حقيقة مستقلة للعقل أو النفس أو الروح ، ولأية نظرية غائية في التاريخ على أنه موحه بطريقة خارقة للطبيعة . لقد كانت المثالية والثنائية كلتاهما ضرباً من « الاعتقاد بوجود قوة فوق الطبيعة » ، فمالنا إزاء هذا الخطر الجديد الذى هددهما إلى توحيد قواهما . ورفض المؤمنون بمذهب العصمة الحرفية من كل شيعة ، التطورية جملة واحدة ، على حين جدد العصريون في البحث عن وسيلة معقولة للتوفيق بين العلم والدين . ولكن سلطات الكنيسة أدانت بعضاً من هؤلاء العصريين وبعض أشكال الروح العصرية . فلم تستطع العقيدة الكاثوليكية ، على سبيل المثال ، أن تنظر بعين الارتياح إلى أية فلسفة تقول بأن العقل الالهى كان يتطور هو ذاته ، وأنه يزداد معرفة وإدراك نفسه ، عبر العصور ، فإن الله سبحانه وتعالى عليم بكل شيء قدير على كل شيء بصورة أبدية ، وما كان للكنيسة أن تقر هيجل على أن ذروة التقدم الروحى ، قد تم بلوغها في عصره ، وفي بلده ، وفي فلسفته هو .

على أنه كان في التطورية بعض جوانب مكنت الأحرار في معسكرى

المثالية والثنائية كليهما من التحالف معاً : تلك هي النقاط الجوهرية في الفكرة القائمة على الغائية والحويوية : وهي كما عبر عنها تينسون بقوله : « أنا لا أشك في أن هناك على مدارج العصور هدفاً واحداً يسير دون توقف » . ويمكن أن يفسر « سفر التكوين » تفسيراً رمزياً ، لقد خلقت الدنيا وفيها إمكانات التغيير . وتقبل المسيحيون المتحررون قصة التطور برمتها ، من الأميبا إلى الإنسان ، على أنها حقيقة ، ولكن على أنها عرضة لتفسير أو تأويل لاهوتي أعجب : أى أن الله أرادها كذلك ، وأنه لا يزال يوجهها كذلك ، اللهم إلا حين تمرت إرادة الإنسان الحرة ، وسببت بعض متاعب لم يكن لها ضرورة . هذا التفسير الغائي لسبب التطور وعمليته ، الذي استطاع المثاليون والثنائيون أن يتفقا عليه — هذا التفسير بدا لكثيرين ، أحدهم من موضوع حقيقة المادة ، الذي اختلفوا عليه . وهكذا وجد كثير من العلماء والباحثين المسيحيين — في البيولوجيا وعلم الاجتماع والأركيولوجيا — أنه من الميسور التعاون مع زملائهم الطبيعيين في وصف وتنسيق ظاهرات التطور ، مع الاختلاف عنهم في التفسير الأعظم لهذه الظاهرات . فأمكن للسورخ أو عالم الاجتماع أن يحتفظ بمعتقداته الدينية القائمة على التوحيد ، وألا يعبر عنها إلا تعبيراً يسيراً وألا يفتضح عنها قط ، في أبحاثه الفنية ومؤلفاته ، وغالباً ما يتعذر التحقق ، من كتاباته وحدها ، عما إذا كان من أنصار الفلسفة الوضعية أو المذهب الطبيعي ، أو من مشايخي مثالية كانت أو مثالية هيكل . أو من أتباع الفلاسفة الأكوينية الجديدة (نسبة إلى توماس أكويناس) . وهكذا اندمجت التعاليم الثنائية والمثالية اندماجاً جزئياً في أخريات القرن التاسع عشر ، فانتجتا مذهباً حيويّاً غامضاً تعوزه الدقة ، يتشبه في نزعة إلى تفسير أحداث التاريخ على أنها راجعة إلى نوع من ارادة أو كفاح شبه واع ، وميل إلى مهاجمة المادية والوضعية والتنديد بهما ، دون تقديم بديل محدد ، في الغالب ، وفي تلميح خفي عرضي إلى أنه لا بد أن يكون وراء الأحداث نوع من قوة حياة روحية . قال عنها بعضهم « سمها ما شئت أن تسميها » ، وكأنما

الاسم الصحيح لهذه القوة الخفية الفوطيكية وطبيعتها لن يغيرا من الأمر شيئاً .
 وفي تلك الحقبة لم تترج عناصر من الثنائية والمثالية فحسب ، بل اترجت
 عناصر منها كذلك مع المذهب الطبيعي والفاسفة والمذهب التجريبي - وقد يبدو
 هذا غريباً ، حيث أن المعروف أن هذين المذهبين متناقضان من حيث المبدأ .
 ولكن عقول الفلاسفة والشعراء والعلماء العرضيين كانت متلهفة على أن تجمع
 بين الأضداد ، وأن تختار وتوفق بين أفضل المعالم في المذاهب المتصارعة .
 والحق أن هذه فترة تصارع فيها ، في حلبة الفكر ، مالا يحصى من نظريات
 واتجاهات ، جديدة وقديمة ، متطابقة ومتناقضة . وأحس كل مفكر تصارعت
 في ذهنه طائفة من تلك الأفكار المتنافرة ، وخاصة إذا كان ذا شخصية معقدة
 موزعة ، أحس بالحاجة إلى أن يصوغ بنفسه تركيباً خاصاً به .

ويمثل الفيلسوف الألماني جوستاف تيودور فخر (١٨٠١ - ١٨٨٧)
 سمة الفكر الحديث هذه ، في شيء من المبالغة غير المألوفة ، ولكن مع ذلك
 بطريقة مطابقة لعصره . لقد كان ، في وقت واحد ، مؤسساً رئيسياً لعلم
 النفس التجريبي وعلم الجمال مولعاً بدراسات الاحساس من حيث الكم ،
 كما كان أيضاً متصوفاً ومن المؤمنين بوجود قوة فوق الطبيعة ومن المعجبين
 بشلنج Schelling المعتقد لمذهب المثالية ، ومؤلف بحث فلسفي عن
 زندافستا (١) . حيث يسط فيه « ثنائية » أصيلة ودافع عنها . وليس للكون
 نفس واحدة بل هو متعدد الأنفس ؛ وزعم المؤلف أنه اكتشف علاقة دقيقة
 بين العالمين الروحي والمادي . (٢) وليس بنا من حاجة إلى القول بأن هذا
 التوفيق الذي أراضى مؤلفه إلى حد ما ، لم يكتب له الدوام ولم يرض
 معاصريه من رجال العلم . ولا يزال فلاسفة الشرق والغرب يتصارعون حول

(١) Zend-Avesta الكتابات المقدسة عند اتباع زردشت الذي ظهر في فارس في القرن

السادس أو السابع ق . م . « الترجمة »

(٢) انظر J.L. Merz في كتاب « تاريخ الفكر الاوربي في القرن التاسع عشر »

المجلد الثاني ص ٥٠٨ G. Murphy في كتاب « مقدمة تاريخية لعلم النفس الحديث »

(نيويورك ١٩٣٢) ص ٨٥ وما بعدها .

الخلافاً للتقليدى بين العلم والتصوف بأشكاله المختلفة ، وليس الشكل الذى بدا عليه فى الصراع الطويل حول التطورية ، إلا واحداً من أشكال عدة . ولكن حالة فخر يجب أن تجنبنا شر الافتراض المتسرع بأن الفلاسفة الطبيعيين وحدهم هم الذين أسهموا بإضافات مبنية على الملاحظة والاختبار والتجربة ، إلى العلم فى القرن التاسع عشر . فإن أى إيمان بالثنائية أو المثالية ربما كان مختزناً فى جانب منعزل من حنايا العقل ، لم يشكل من الناحية العملية ، حائلاً دون العمل الأصيل وفق أساليب ، تبدو ، عند استرجاع الماضى والتأمل فيه ، إنها دعمت مذهب الطبيعية التطورية . وفى نفس الوقت كانت ثمة جماعة أخرى من علماء النفس ، مثل وليم جيمس ، ممن انجذبت أمزجتهم إلى المذهب الطبيعى ، واحتفظوا ، فى إصرار ، بعقلية متفتحة ، نحو إمكان البحث التجريبي كذلك المعروف باسم « البحث النفسى » أن يثبت حقيقة العالم الروحى وبقاء الأنفس غير المادية أى الروحية .

ويرى دافيد بدنى تناقضاً حاداً بين الأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع فيما يتعلق بطبيعة الثقافة ووظيفتها (١) . فكتب يقول بأن بعض تعريفاتها يقتضى ضمناً منهجاً واقعياً ، على حين يفترض البعض الآخر منهجاً مثالياً . فأنصار الواقعية مثل تيلور وبوز وميلانوفسكى يعرفونها بأنها السلوك الاجتماعى ، والعادات ، والأعراف والنظم ، وبالتالي كان لا وجود لها بعيداً عن الجماعات القائمة فعلاً . أما المثاليون مثل كورنيليوس أوسجود (٢) ، فيعرفونها بأنها مجموعة أو مجرى الأفكار ، والمفاهيم التقليدية ، والذكاء القابل للانتقال ، وبالتالي كأنها شئء تتصوره أو تفهمه العقول ، ويرى الواقعيون ، مثل فرائز بوز أن الثقافة تحتوى على نتاج من صنع الإنسان بالإضافة إلى الأعراف والتقاليد . أما المثاليون - مارييت ، وردفيلد ، وكاسيرر مثلاً - فيرون أنها

(١) المصدر السابق ص ٢٣ ، ١٢٠٠ .

(٢) Cornelius Osgood « الثقافة : طابعها التجريبي وغير التجريبي » فى

« South Western Journal of Anthropology » (١٩٥١) ص ٢٠٢ - ٢١٤ .

تنطوى على تعبيرات رمزية عن الأفكار ، ومن ثم فإن « الثقافة المادية »
هى كلام يناقض بعضه بعضاً ، فالفلسفة المثالية تؤدى بدراسة الثقافة إلى
التركيز على تحليل المفاهيم والرموز ومراحل تطور العقلية الثقافية .

ويختلف العلماء والمؤرخون الواحد منهم عن الآخر ، اختلافاً كبيراً ،
فى مدى تخطيط نظرياتهم الفلسفية أو التعبير عنها بوضوح . وبطبيعة الحال
يميل الفلاسفة المحترفون ، وخاصة المثاليين منهم مثل كاسيرر Cassirer
وكروتشى إلى أن يحنوا هذا الحذو ، أما المؤرخون ورجال العلوم الاجتماعية
فغالباً ما يحوطهم الغموض فى هذه الناحية . وجماع القول إن التركيز
على الظواهر المادية أو السلوكية لا يتضمن بالضرورة فلسفة واقعية أو طبيعية ،
حيث يستطيع المثاليون أن يؤولوا مثل هذه الظواهر بأنها مظاهر يتجلى فيها
العقل الكونى (١) . ولاسبب نفسه ، نجد أن التركيز على تحكم سلطة العقل
وعلى الأفكار والعوامل النفسانية الأخرى فى التاريخ ، لا يتضمن بالضرورة
ميتافيزيقا مثالية ، لأن كل هذه العوامل يجوز تفسيرها بأنها أنشطة مخ مادي
وجهاز عصبي . ولكن هذا فى الغالب علامة على أن ثمة افتراضات سابقة
تكمن وراء الستار فى تفكير المؤلف ذاته .

وكثيراً ما اعتبرت المثالية والثنائية مضادتين للعلم التجريبي ، وثمره سبب
يدعو إلى هذا : ذلك أنهما جرتا على معارضة انتشار المناهج والنتائج الوضعية ،
وعلى ذلك فإن من يعتنق هذه الفكرة قد تتولاه الدهشة حين يرى العلماء
الذين يقدمون الشواهد الكافية على المعرفة التجريبية والتعليل الاستقرائى
الدقيق ، يكشفون فى الوقت نفسه من معتقدات مثالية أو ثنائية . وجدير
بالذكر أن العلم الحديث فى بريطانيا وأمريكا - فى مجال الاجتماع والثقافة
خاصة - ربما كان أكثر ثباتاً على الفلسفة الطبيعية منه فى ألمانيا ، حيث يغلب

(١) يستعمل بدنى اصطلاح « طبيعى » بطريقة غير مألوفة ، عند الكلام على
« مغالطة الفلسفة الطبيعية » كأن ينسب إلى الطبيعة الانسانية الفطرية ، كلا الأفكار
والانفعال التى هى فى حقيقتها ثقافية ، وليس لهذا أية علاقة بالمذهب الطبيعى الفلسفى .

أن يختلط العلم بالمثالية ، ومنه في فرنسا وإيطاليا حيث يمتزج العلم غالباً بالثنائية . وكثيراً ما يبرز منهج المثالية في الفيزياء والفلك الحديثين في ألمانيا ، في التزعة إلى تصور المكان والزمان والمادة والطاقة ، على أنها في جوهرها من إنشاء العقل . الواقع أن أثر كانت وهيجل تجلي بين ثنائيا السطور ، في علم الأنثروبولوجيا وتاريخ الثقافة في ألمانيا .

وانحدر أثر كانت إلى الأنثروبولوجيا وتاريخ الثقافة المعاصرين في التزعة إلى التمييز الدقيق بين طرائق التاريخ وطرائق العلم . وكان كانت - في مقال له أثر تأثير عميقاً في فكرة شيلر عن الفن - قد قابل بين مجال الطبيعة ومجال الحرية الإنسانية ، من حيث أن الأول محكوم بقوانين ضرورية ، ومن حيث أن الثاني يستطيع فيه الإنسان أن يصنع قوانينه الخاصة به . وقد طبق كانت هذا في علم الجمال على المذهب القائل بأن العبقرية في الفن يمكن أن تضع القواعد الخاصة بها ، وأن الفن الجميل (حيث يمكن أن تنعم الروح بالحرية) كان أسمى بالفطرة من الفن النافع (الذي تقيده القوانين الطبيعية) . وبلاحظ دافيد بلدي في بحثه في النظريات الكانتية الجديدة في تاريخ الثقافة ، كيف أن الفيلسوفين دلتى ووندلاند ميزا بين نوعين من العلم : « الاشتراعي Nomothetic » الذى يختص بالقوانين الطبيعية العامة الشاملة ، و « الرمزى Idiographic » الذى يتعلق بوصف الظواهر الفردية (١) . كذلك ميز دلتى بين (المعرفة العقلية) Geistwissenschaften و (المعرفة الطبيعية) Naturwissenschaften حيث تعالج الأولى أشكال الحياة ، وقيمها ، التى لزم فهمها عن طريق التجربة والاختبار ، وتتعلق الثانية بالظواهر المتحررة من القيمة والتي أمكن تفسيرها تفسيراً طبيعياً ، واقترح ويكرت مفهوم علم الثقافة Kulturwissenschaft مقابلاً مضاداً لاصطلاح « المعرفة الطبيعية » بمعنى أن

(١) في « الأنثروبولوجيا النظرية » ص ٢٥٠ - وكذلك « الأنثروبولوجيا الفلسفية عند ارنست كاسيرر وأهميتها بالنسبة لتاريخ الفكر الأنثروبولوجي » في كتاب « فلسفة ارنست كاسيرر » الذى نشره P.A. Schilpp من ١٨٧ .

الثقافة ينبغي فهمها على أنها تتضمن التثقيف والتقييم، وفهم الطبيعة على أنها « ذاتية النشأة » ، متحررة من القيمة . فإن فروع المعرفة الإنسانية والتاريخية اقتضت أن يكون علاجها علاجاً ذاتياً ، مع دراية ملموسة بالرمزية العقلية المرتبطة بها . وارتضى الفلاسفة المثاليون المعاصرون - مثل كاسيرر ، وكولنجوود هذا المخل الذي يجعل طرائق العلوم الإنسانية والعلوم الطبيعية متناقضة متضادة ، ويعارض محاولة تفسير التاريخ على أساس القوانين الطبيعية ، أما عند بعض المثاليين مثل باستيان ، فكانت الثقافة تعبيراً عن ارتقاء رוחي بطرق لا تحدث في الطبيعة ، ومن جهة أخرى ، كان كونت وسبنسر وتيلور قد اعتبروا تاريخ الثقافة لوناً من العلوم الطبيعية ، كما اعتبروا الإنسان جزءاً من الطبيعة ومن ثم رأوا أن المنهج العلمي صالح للتطبيق على كل الظواهر .

ويوضح بدني كيف أن كروبر من بين علماء الأنثروبولوجيا الأمريكيين ، قريب من النظرية « الكائناتية الجديدة » ، في تمييزه بين الطريقة التاريخية والطريقة العلمية (١) ، فقد نادى كروبر بأن الأولى لم تكن متميزة في معالجة تعاقبات الزمن ، بل في محاولة تكامل وصني ، على حين أن العلم يحاول تحليل العمليات على أساس كمي .

٤- معنى « التبيان التاريخي » في فلسفة التاريخ

الاتجاهات المتغيرة نحو العلم والتطور

يطلق اصطلاح « التبيان التاريخي » Historicism على العديد من الأفكار التي عالجتنا هنا ، ولكنه اصطلاح غير متطابق إلى حد بعيد ، بحيث أن تحديد معناه يكون في حد ذاته مشكلة . وهو ، كما يستخدم اليوم ، اصطلاح بالغ الغموض والابهام اصطنعه كتاب مختلفون يمثل مفاهيم تكاد تكون متعارضة . وهو يرتبط أكثر ما يرتبط بتعاليم هيغل في نظريات تاريخ الثقافة . واستخدم

(١) بدني ص ٢٥٢ . مقال كروبر « التاريخ في الأنثروبولوجيا » في مجلة -

« American Anthropologist » عدد ٢٧ (١٩٥٢) ص ٥٢٩ - ٥٦٩

بشكل خاص فى تاريخ الفن . و « التبيان التاريخى » عادة مضاد للتطورية الطبيعية ، ومعارض لكل المحاولات التى تهدف إلى استنتاج نواميس عامة بشأن الظواهر التاريخية ، على أساس ما يجرى فى العلوم الطبيعية . ولكن نفرأ من كبار قادة التطورية الطبيعية هوجموا أيضاً على أنهم من أنصار التبيان التاريخى .

ويمكن أن نجمع المعانى الرئيسية « للتبيان التاريخى » تحت عناوين ثلاثة ، وانها لتداخل فى مجال البحث أو الدراسة الفعلية ، ويجمع بينها كل كاتب بطريقته الخاصة .

الأول : « التبيان التاريخى » بوصفه « عقلية ذات نزعة تاريخية » ، أى التفكير على أساس التغير والنسبية . ويشير الاصطلاح فى أوسع تعريف له ، إلى كل نزعة الفكر الحديث البعيدة الغور منذ القرن الثامن عشر ، إلى التركيز على الجوانب التاريخية للأشياء ، والمنهج التاريخى فى وصفها وتقييمها . ونظرية التطور هى جزء من هذه النزعة . وهى تشمل نزعة النسبية فى الفلسفة والدين والأخلاق والجماليات ، بوصفها بعيدة عن « الأحكام المطلقة » — نزعة نحو اعتبار كل المعتقدات والمعايير عرضة للتغير ومتوقفة على ظروف وقتية . وهى تتضمن إدراكاً للعمر المديد للكون .

يقول جيفرى باراكليف بأننا جميعاً ، بما فى ذلك رجال العلوم الطبيعية منذ عهد دارون ، « نعيش فى عصر تاريخى ، أو فى عصر التبيان التاريخى » . « وأن معظم مجالات الحياة الفكرية . بل وأيضاً مجالات الحياة العملية ، فى أحوال كثيرة ، قد تخللها التاريخ » . وهو يقتبس من جويدو دى روجيرو قوله إن التبيان التاريخى يعنى « تقييم الحقيقة بوصفها عملية تاريخية لتشكيل روحى » ووصفه البابا بيوس الثانى عشر أنه بمثابة « المذهب الفلسفى » الذى يرى فى كل الواقع الروحى وفى معرفة الحقيقة ، وفى الدين وفى الأخلاق وفى القانون ، تغيراً وتطوراً فحسب ، وبالتالي يرفض كل شىء دائم دى قيمة خالدة ،

ومطلق « (١) فهو يرفض عقلانية عصر الاستشارة بما في ذلك كوندورسيه ،
على حد قول باراكليف .

ولكن يقيناً هذا صحيح إلى حد ما فحسب ، لأن ثمة شيئاً كثيراً من هذا
التفكير التاريخي المتحرر في كوندورسيه . ثم إن فلسفة النسبية كما عرفها البابا
بيوس الثاني عشر هي عقلانية ، إذا قورنت « بقدرية » العصور الوسطى .
فكل مذاهب « الطبيعية ، والتفعية ، والذرائعية » ومثيلاتها من المذاهب الحديثة
تحمل بعض ظلال مذهب « التبيان التاريخي » بهذا المعنى الواسع ، وسوف
نسمى هذا النمط ، الأول منه .

الثاني — « التبيان التاريخي » بوصفه إيماناً بالقوانين التاريخية والنبؤات :
وهذا الإيمان أو الاعتقاد يقيم من المنهج التاريخي نفسه شيئاً استبدادياً مطلقاً
بأساوبه الخاص ، ويقول عنه ادموند تيلور « إنه فلسفة التاريخ بصورة عامة
حيث يفسر الماضي ويتنبأ بالظواهر المستقبلية في حياة الإنسان في العالم بالاستناد
إلى قوانين عامة ... » أما كارل بوبر K. Popper فيعرف « التبيان
التاريخي » بأنه « مدخل إلى العلوم الاجتماعية يفترض أن « التنبؤ التاريخي »
هو الهدف الأساسي ، كما يفترض أن هذا الهدف يمكن الوصول إليه بالكشف
عن « التواترات » ، أو « الأنماط » ، أو « القوانين » ، أو « التزعات »
التي تشكل أساس تطور التاريخ » ويهاجم بوبر وهوسر كلاهما هذا المعتقد
وخاصة بالشكل الذي يصاغ فيه الميجليون ، فينتعانه بأنه نكوصي من الناحية
السياسية ، وأنه يحل مفهوم « المجتمع المغلق » محل ليبرالية « تحررية » الثورة
الفرنسية .

وقد يخلط أحياناً بين التطورية بصفة عامة وهذا النمط من التبيان التاريخي

(١) من خطابه في المؤتمر الدولي العاشر للعلوم التاريخية — ١٩٥٥ — انتبسه باراكليف
G. Barraclough في كتاب « History in a Changing World » (نورمان ١٩٥٦)
ص ١ - ٧ . وانتبسه هانز مايرهوف في
Anthology — (جاردن سيتي) ، نيويورك ١٩٥٦ ص ٢٨ وبما بعدها .

ومن ناحية واحدة يعتبر سبنسر وتايلور ومورجان من أنصار التبيان التاريخي : لا في كونهم رجعيين معادين للتحرر ، ومتشائمين ، بل لاعتقادهم بأن « القوانين » و « الأنماط » يمكن وجودها في التاريخ . فمن حيث أن ثمة تعاقباً محتوماً للمراحل الثقافية ، على حد قول مورجان وتايلور ، فإنه في مقدورنا أن نعيد تشكيل الخطوط العامة للتاريخ الماضي لأي شعب من معلومات قليلة نسبياً ، وأن ننبأ إلى حد ما ، بتطوره في المستقبل . ومن ثم أخذ سبنسر على عاتقه أن يتنبأ ، بطريقة عامة ، بمستقبل مجرى التطور البشرى بأسره .

وتشير أحدث الحملات التي هاجمت « التبيان التاريخي » إلى التنوع المثالي ، فيقول أصحابها بأن التبيان التاريخي يضمن على التاريخ « معنى » مبنياً على أنه موجه توجيهاً إلهياً . ويقول بوبر بأن التاريخ في الواقع « ليس له معنى » على الرغم من أن في مقدورنا أن نضمن عليه معنى .

الثالث : « التبيان التاريخي » من حيث أنه يقوم على التخصيص والتفصيل ، وعلى النسبية ، وأنه كينى (١) : جانب علمي تجريبي (٢) ، جانب مضاد للعلم ، مثالي : يتميز هذا النمط الذي يمكن أن نسميه النمط الثالث من التبيان التاريخي بنبد « النمط الثاني » . فهو ينكر إمكانية وجود قوانين شاملة وطرز نظامية بدرجة عالية في التاريخ ويعارض استمرار البحث عنها ، ويدعو إلى صرف النظر عن هذا المجال ، وتوجيه العناية إلى الجوانب الفريدة الهامة في الأحداث . وكانت لهذا النمط الثالث مرحلة سابقة تمثلت في رانكه Ranke ، دعت إلى الالتجاء إلى نوع من الطرائق العلمية لكتابة التاريخ ، كما كانت هناك مرحلة لاحقة تمثلت في كروتشي ، نعتها بأنها « نقية كاملة » (١) .

إن إطلاق هذا الاسم ، على هذا النحو ، على معتقدات متعارضة بشكل أو بآخر ، لا يزال يشكل عقبة في طريق البحث الحالي من الشوائب في فكرة

(١) مايرهوف ص ١٢ . يضع هـ ١٠ . بارنز في كتابه Historical Sociology

ص ٨٨ بول رادين ، ولهم وندالباند ، كارل هي ، وارنست تروتش من بين الانصار المتطرفين للمذهب التبيان التاريخي ، بهذا المعنى . اما فرانزبوز ، وماكس والفرو وير و ل . كروبر ، فانه يعتبرهم معتدلين .

« التبيان التاريخي » ذاتها ، وفي سائر الأفكار الكثيرة المرتبطة بها ، مثل التطور . وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على التقلبات والالتواءات المربكة في نظريات التاريخ . وخاصة في ألمانيا في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين . فقد تبدو تارة أفكاراً متناقضة لا يمكن التوفيق بينها في ذهن مفكر واحد ، كما تبدو تارة أخرى محاولة واعية للجمع بين طوائف متباينة من القيم وجوانب مختلفة من الحقيقة ، في كتابة التاريخ ، وكثيراً ما تطرفت المحاولات المتعاقبة لمراجعة نظرية « التبيان التاريخي » والارتقاء بها ، إلى هذا التقيض أو ذاك .

ويسلم هانز مايرهوف بأن « التبيان التاريخي » هو ثمرة لرد الفعل الرومانتيكي ضد عقلانية عصر الاستنارة التي تمثل في رفض هرردر للمدخل الفكري الفلسفي إلى التاريخ . ويستطرد فيعرف فكرته الأساسية بأنها التأكيد على أن « مادة التاريخ هي حياة الإنسان في مجموعها وفي تعددها » (١) ثم يقول بأن المؤرخ يهدف إلى تصوير تشكيلة الظواهر التاريخية غير المنتظمة من الظواهر التاريخية في تعبيراتها الفريدة الحية ، وفي تغيرها المستمر . وهذا الهدف - شأنه شأن هدف الفن - يختلف عن منهج الفلسفة والعلم ، وهو منهج نظامي مؤلف من مفاهيم ، ولا يفي بتقرير الواقع الملموس للأحداث . إن التاريخ يحاول ، وجدير به أن يحاول ، إبراز التنوع غير المتناهي لأوضاع معينة في الزمن ، والأعمال الفردية العديدة . ويقول رائكه بأنها جميعاً فريدة وذات دلالة على قدر سواء ، و « قريبة من الله » . ومهمة التاريخ أن يظهر « كيف حدثت بالفعل » . والخيال والتعاطف ضروريان فيه ، مثل العقل ، سواء بسواء . وهاجم رائكه ، على غرار هرردر ، « التعاليم والأساليب الهيجلية » لمحاولتها حصر ثراء الحياة التاريخية في مفاهيم مجردة . ومن رأى مايرهوف أن « احترام التفصيل غير القابل للاختزال » يظل حجر الزاوية في « التبيان التاريخي » .

وغالباً ما ينسب إلى ليوبولد فون رانكه (١٧٩٥ - ١٨٨٦) تأسيس منهج كتابة التاريخ الذى سمي فيما بعد « بالتبيان التاريخي » . ولا يبدو الآن في كتاباته أن منهجه مضاد للعلم . إنه لم يحاول استبعاد الطرائق العلمية من كتابة التاريخ ، بل على العكس دعا رانكه رفاقه إلى المزيد من استخدام المعرفة والأساليب العلمية ، مثل تلك الخاصة بفقهاء اللغة والنمات والأركيولوجيا والجيولوجيا ، وأوصى بدراسة السجلات وغيرها من الوثائق والآثار المتاحة دراسة موضوعية دقيقة . وأصر على أن التاريخ يجب أن يؤكد أهمية أحداث وأحوال بعينها في مكان معين وزمان معين ، وأن يعمل ، أساساً ، على أن يكشف ويصف « كيف حدثت » . والحق أن هذا كان قسماً من روح نمط العلم التجريبي الحديد الذي انبثق آنذاك ، وكان معادياً فقط لذلك النوع القديم من العلم والفلسفة ، الذي حاول أن يستخلص قوانين ثابتة شاملة من مبادئ افتراضية ، وأن يفرض طرائق ومفاهيم العلوم الرياضية والفيزيائية على المعلومات التاريخية . وكان هذا التغيير ضرورياً في عصر الإفراط في صوغ النظريات والتزمت فيها . ولكن رانكه لم يؤيد تجاهل المفاهيم العامة أو الطرق التي تحدث بها الوقائع المعينة في مجموعات على نطاق واسع . ولم يقل بأن كل حدث فذ فريد تماماً في نوعه ، لأن هذا يعتبر ضرباً من السخف والحق . ولكنه أصر على أن كل حادث ومجموعة من الأحداث التاريخية لها جوانب فريدة كما أن لها جوانب عامة ، وأن الجوانب الأولى كثيراً ما شاع إغفالها بحثاً عن قوانين ومبادئ . وقال بأنه ينبغي عرض كل واقعة على أنها جزء متكامل من تاريخ العالم . وبدأ وهو في الثامنة والستين من العمر يكتب تاريخاً للعالم (!) وكانت فلسفته دينية إلى حد بعيد . ولم ير تعارضاً بينها وبين البحث العلمي عن الحقيقة .

The Varieties of History from Voltaire to the Present : RANKE (١)

(١٩٦٠) ص ٥٤ / ٥٩ (مقدمة لاختارات من رانكه من التل الاعلى في التاريخ العام) يقول رانكه « يجب على المؤرخ أن يمتنع بمراقبة الاشياء من جانبها العام الشامل ، والا يكون في ذهنه افكاراً مسبقة ، كما يفعل الفيلسوف ، بل انه بينما يعمل =

وفي هذا النهج العلمى التجريبي لكتابة التاريخ ، شائع رانكه كتاب " مثل بيورى B. Bury فى انجلترا ، الذى أصر على أن التاريخ علم ، وحاول أن يجعله كذلك ، ولكن دون الادعاء المقبول ظاهراً بقوانين شاملة .

وسرعان ما أعقب نمط رانكه فى « التبيان التاريخى » وهو نمط علمى محدد ، نمط آخر تخلّى عن مسابقة العلم التجريبي ، وأعاد الروابط التقليدية بين كتابة التاريخ فى ألمانيا وبين المثالية الهيكلية ، وبذلك نأى بعيداً عن العلوم الطبيعية ، ولكنه احتفظ فى نفس الوقت ، بتركيز رانكه على الحوادث الهامة وجوانبها الفريدة . وبالف فى هذه بطريقة يصعب معها التوفيق بينها وبين « وحدة الروح » التى ادعت الفلسفة المثالية رؤيتها فى التاريخ كله .

وفى إحدى المقدمات التى كتبها هانز مايرهوف « لمتقطعاته من فلسفة التاريخ فى زماننا » نجد يدرج ولهم دلتى Dilthey (١٨٣٣-١٩١١) وبنديتو كروتشى (١٨٦٦-١٩٥٢) وجوزى أوتيغاي جاسيه (١٨٨٣-١٨٥٦) ورو. ج . كولنجوود (١٨٨٩-١٩٤٣) فى قائمة زعماء نظرية « التبيان التاريخى » الحديثة فى أوروبا ، الذين جمعوا بينها وبين المثالية وفق تعاليم كانت وهيجل . ويقول مايرهوف إن التاريخ فى نظر هؤلاء ، مملكة روحية ، مكوناتها الأساسية هى الأفكار والأغراض والدوافع والأفعال لا العوامل الطبيعية أو الاجتماعية . وإن هدف التاريخ هو أن يعيد بناء هذه العوامل الروحية فى معناها الأصيل (١) . وهدف « التبيان التاريخى » ، فى رأى

= النظر فى موضوع خاص معين يجب أن يكون تطور العالم فى مجموعه واضحاً امام ناظره « ، « وإذا تصورنا هذا التعاقب من القرون ، كل بما هيته الفدة ، وربطت كلها بعضها ببعض ، فأننا حينئذ نكون قد وصلنا الى التاريخ العام . » وهذا يفترق عن البحث التخصصى فى انه « فى الوقت الذى يستقصى فيه الشيء الخاص ، لا يزوغ بصره عن الكل برمته » .

(١) ص ٢٦ بين د . كريشان Krishan فكرة « التبيان التاريخى » على النحو الآتى : « ان التغيير الاجتماعى .. قد يكون نتيجة قوى باطنة تعمل .. فى داخل الكيان الاجتماعى نفسه . وحتى ولو كان معنى المقول الفردية يعمل على نطاق واسع ، فانه ليس الا مجرد أداة ، لهذه القوى الباطنة نفسها ، كما قيل . وللهذه القوى .. قانون =

دلتى ، أن تحرر الإنسان من اللاهوت والفلسفة والعلوم الطبيعية ، ومن ثلاث نظرات علمية متعارضة ، تعذر إثباتها أو التوفيق بينها . أما كروتشى فإنه فى أول فصل من كتابه History : Its Theory and Practice يهاجم النزعات العقلانية والعلمية والوضعية فى كتابة التاريخ (١) .

وإنك ل ترى من هذا العرض الذى أسلفنا أن التقاليد العظمى فى الفكر الأوروبى تتفق ثم تفترق ، وتنمو ثم تتقارب تقارباً جزئياً مرة ثانية ، مما يتعذر معه على مؤرخ الأحداث أن يتتبعها على أساس « المذاهب » . فى كل خطوة يجب تعريف المذهب من جديد ، وفق ما يطرأ على استخدامه من تغيير .

ولم تسر كتابة التاريخ سيراً منتظماً منسقاً نحو وصف « كيفية حلوله » وصفاً أدق علمياً وأكثر مطابقة للواقع . كذلك احتفظت كتابة التاريخ بجانبها الخيالى الرائع ، بوصفها فرعاً من الأدب . كما أنها ، فى دراسة الفنون ، وضعت القدر نصب عينيه وساهمت بنصيبها فيه . واستطاعت كتابة التاريخ اعتماداً على ميل المؤرخ وموهبته ، أن تقطع شوطاً بعيداً نحو الأدب القصصى وكتابة المقالة ، دون الإعتذار إذا هى احتفظت بعنصر أساسى من المطابقة مع الحقيقة المحتملة . وكثيراً ما انطلمست معالم الحدود بين التاريخ وبين القصص التاريخى من ناحية ، قدر انطماستها بين التاريخ

خاص بنشوتها ، وهو قانون يتحكم أصلاً فى تحديد الاتجاه والطراز اللذين يتخذهما ذلك التغيير الاجتماعى » .

Social Change : an Attempt at a Study in Conflicting Patterns of Social Action فى كتاب Philosophy and Phenomenological Research ١٤ ص ٥٦٧ / ٥٧٢ اقتبسها ج . و . ن وتكتب فى « فلسفة التاريخ » فى كتابه Philosophy in the Mid-Century (فلورنس ١٩٥٨) ص ١٦١ و « التبيان التاريخى » من هذا النمط القائم على الحتمية يمكن أن يتمشى إما مع المذهب الطبيعى أو القوطيى ، ومادة مع هذا الأخير . وهذا هو شأن النمط الثالث الذى أوردنا ذكره ، والذى يتحد معه فى بعض الأحيان اتحاداً متناقزاً نوعاً ما ويقول هوسر بأنه ضرب من « التعمية » أن ترجع كل الحوادث إلى أصل أسبى من الفردى ، على حين يشدد أيضاً على أنها فريدة لا سبيل إلى مقارنتها .. وهو يضع ريجل ، وولفن فى عداد أتباع نظرية « التبيان التاريخى » .

(١) مايرهوف ، ص ٤٣ وما بعدها .

وعلوم الثقافة من جهة أخرى . وكان أثر « التبيان التاريخي » الموسوم بالتشكك والنسبية ، واضحاً في الاعتراف العام بأن التاريخ لم يستطع ، مهما بذل من جهد ، أن يحقق موضوعية كاملة . فقد اعترف بالتحيز الشخصي والثقافي والأيدولوجي لدى المؤرخ ، على أنه حقيقة ثابتة يجب التصدي لها . وكان هذا التحيز دائماً قديماً ، ولكنه قد يشكل أيضاً اسهاماً خلاقاً إذا كان المؤرخ بارعاً .

ولما كانت فكرة « التبيان التاريخي » قد نشأت في الثورة الرومانتيكية من فلسفة القرن الثامن عشر وعلمه في ميدان التاريخ ، فإنها احتفظت حتى يومنا هذا ، بأثارة من اتجاهها ضد العلم وضد العقلانية . ولا تزال فكرة التبيان التاريخي مرتبطة بمحاولة الفصل بين التاريخ والعلم ، وبالإصرار على أن التاريخ ليس علماً ، ويجب ألا يحاول أن يكون كذلك ، وما ينبغي له أن يأتي بتعميمات عريضة شاسعة بشأن الترات والآنماط . وبهذا المعنى كانت فكرة « التبيان التاريخي » إذن مضادة للتطورية ، أو أنها غير تطورية ، مذ كان التطور إحدى الترات التي زعم العلم أنه يراها في الأحداث البشرية .

إن محاولة فصل التاريخ عن العلوم الطبيعية والفلسفة التجريبية ، وهي مأخوذة إلى حد ما عن هررد - جنحت ، من جهة أخرى إلى توثيق الروابط بينه وبين الفن والتعاليم الأفلاطونية في الفلسفة ، وكانت إحدى الحجج في هذا ، هي المحاولة المزعومة ، أعنى محاولة العلوم الطبيعية ، لإحلال العلاقات الكمية محل العلاقات الكيفية ، وتحليل الصفات المحسنة بالتجربة ، مثل الجمال والقيح ، ومحوها بتحويلها إلى عناصرها وأسبابها المفترضة . واحتوت الظواهر الكيفية على كل الجوانب الأدبية والجمالية في الطبيعة والفن ، عاطفية وشهوانية معاً : أى كل المثل والرغبات والأحاسيس التي تضفي على الحياة دفئاً وبهجة . أما العلم فقد قيل إنه جنح إلى تشويه الحياة البشرية وتزييفها ، بالقضاء على هذه المثل والرغبات والأحاسيس ، وإحلال الإحصاء القاتر محلها . وكان هذا الاتهام بطبيعة الحال مظهرآ من مظاهر رد الفعل الرومانتيكية

ضد علوم القرن الثامن عشر ، ولا يزال يتردد صدهاء في أوائل القرن العشرين على يد هنري بيرجن وبنديتو كروتشي في حركتهما المضادة للعلم . كذلك عمل إلى حد ما ضد تحالف كتابة التاريخ مع الفلسفة . ولكن المثالية كانت أكثر قبولاً من الطبيعية لدى أنصار التبيان التاريخي ، حيث بدا أنها تحفظ نقاوة الجمال والصدق والفضيلة والخير ، وكل الحياة الروحية التي لا يمكن اختزالها أو تحويلها إلى عمليات مادية .

وتحقق كثير من الطبيعيين والوضعيين أنفسهم ، آخر الأمر ، من أنه كان في هذه الحجة عنصر من الصدق والحقيقة ، يجب على العلم أن يعترف به بشكل ما ، ولا يمكن القول بأن العلم قد عثر بعد على طريقة للابقاء على الجوانب الكيفية للطبيعة والتجربة ، دون أن يتناولها التحليل العقلي . فقد سار العلم قدماً ، في عزم وإصرار ، في ركاب هذا التحليل ، ولكنه لا يزعم أن وصفه أو تفسيره للعالم هو الوحيد السليم أو الصحيح ، أو أنه حقاً « حوّل » الكيفي إلى الكمي ، بل إنه ليدرك الحاجة الملحة الدائمة إلى فهم عطوف لكل ما هو كيفي ، وإلى أنواع الفن وكتابة التاريخ التي تساعدنا على بلوغه .

إن الإنقسام الحاد الذي حاولت فكرة « التبيان التاريخي » المتطرفة أن توجده بين العلم والتاريخ ، قد أمكن تجاوزه وتخطيه إلى حد كبير بنمو العلوم الثقافية والنفسانية في أخريات القرن التاسع عشر والقرن العشرين . وعالجت الدراسة التاريخية والعلمية للإنسان بوصفه حيواناً مفكراً اجتماعياً ، الظواهر نفسها تقريباً . فكلتا الدراستين أطلقت أحكاماً عامة كما اضطرت كلتاهما أن تعالجا التفاصيل . وكان الفارق في التركيز نسبياً عملياً مهيجاً . وكان الباحثون في كل من هذين الحقلين أحراراً في أن يستخدما من منهج الآخر القدر الذي يبلو لهم أنه مفيد ، واشتغل كثيرون في المجال المتناخم لهؤلاء وأولئك . وأخذ كثير من العلماء والمؤرخين على السواء ، مأخذ الجدل ، نصيحة فكرة « التبيان التاريخي » في القرن التاسع عشر التي تقول ببذل المزيد من العناية بالتفاصيل ، ونضرب مثلاً على ذلك ما قام به فرانز بوس في

الأنثروبولوجيا في العشرينات من القرن العشرين . وهكذا ، بدلا من توسيع
الثغرة بين التاريخ والعلم ، كما حاولت هذه الفكرة في كثير من الأحوال
أن تفعل ، ساعدت على التوفيق والجمع بينهما في نزعة مشتركة نحو التجريب
الحذر .

وفي ١٩٥١ صاغ كروبر في أسلوب واضح العلاقة بين التاريخ والعلم
بوصفهما مختلفين في التركيز ، واكنهما يتداخلان ويتعاونان ، حيث قال :
« إنى أدرك الفارق بين الطريقة الاشتراعية (المستندة إلى قوانين عامة) ،
والطريقة الرمزية ، ولكن لا على أساس أنه انقسام مطلق بين العلم بوصفه
استقصاء للطبيعة وبين التاريخ بوصفه دراسة الإنسان أو الروح أو الثقافة » (١) .
ثم قال إن كلا المنهجين يمكن تطبيقه على أى مستوى من الظواهر ، كما هو الحال
في العلوم التاريخية ، مثل الفلك والحيولوجيا .

وهكذا فإن محاولة إيجاد تناقض صارخ بين التاريخ من جهة ، وفلسفة
التجريب والعلم من جهة ، قد قاومتها تغيرات هامة في هذين الأخيرين ،
حيث نشأت فيهما اتجاهات نحو النسبية والذرائعية وغيرهما من الاتجاهات
المنطوقة الأمر الذى أدى إلى نبذ الاعتقاد التقليدى بأن العلم والفلسفة هدفنا
إلى قوانين شاملة عامة ، وأساليب جامدة تكاملية ، فإن العلم والفلسفة كانتا قد
تأثرتا أيضاً بالحركة الرومانتيكية ، وبالتطورية وبفكرة « التبيان التاريخي »
بمعناها الواسع (النمط الأول) في السير نحو نظرة أكثر تعددية للأشياء .
فكان التغير والتعدد والتدقيق في التفاصيل كلها ، أمورا من طبيعة الأشياء ،
بالنسبة لهما (الفلسفة والعلم) ، كما هي بالنسبة للمؤرخين . كذلك كانت
القوانين الأبدية وكل طرائق الفكر الشاملة مستحيلة بالنسبة لهما ، كما هي
مستحيلة بالنسبة للمؤرخ . ولما امتد النهج الجديد في العلم والفلسفة شيئا فشيئا

« The Nature of Culture » ا شيكاغو

(١) مقدمة القسم الاول من كتاب

١٩٥١ م ص ٥٠

إلى المجال الثقافي ، مثل الأنثروبولوجيا وعلم النفس ، اضطر إلى أن يولي عناية أكبر بتعدد الحقائق ، وكذلك بالنسبة في معرفة الوضع التاريخي للإنسان ، وأدمج النهج الجديد في العلم والفلسفة . أكثر فأكثر ، في النهج التاريخي ومعه تعميماته .

وتمثل هذا التغيير العميق في الفلسفة والعلوم الثقافية ، في رجال مثل جون دبوي (١) في الفلسفة ، وليرلي أ. هويت في الأنثروبولوجيا ، وف . جوردون تشايلد في الأركيولوجيا ، وكلهم كتبوا في أوائل القرن العشرين . أما بالنسبة لنظرية التطور الثقافي ، فإنها انطوت على نبذ النمط الثاني من « التبيان التاريخي » الذي أسلفنا تعريفه باعتباره « إيماناً بالقوانين التاريخية والنبؤات » . كما أن التطورية الصارمة ، أى الإيمان بقانون عام شامل محتوم كأساس للتنبؤ الدقيق ، ولت الأدبار . وظهر بدلاً من ذلك نزعتان متباينتان : واحدة معنية بالتفاصيل متشككة إلى حد التطرف ، وهذه رفضت التطور الثقافي رفضاً باتاً ، وانتظمت مثاليين وطبيعيين على حد سواء . وأبقت النزعة الثانية التي يمثلها الطبيعيون الذين أوردنا الآن أسماءهم ، على التطور الثقافي ، ولكن في شكل أكثر تعدداً ومؤقتاً . ولم تتحدث هذه المجموعة كثيراً عن القوانين والنبؤات ، وكان التطور الثقافي في نظرهم واقعاً حقيقياً ، ولكنه متباين غير منتظم ، عرضة للتغيير والشذوذ ، والانتكاس . ومثل هذا « القانون » إذا جاز استعمال هذا التعبير ، ليس إلا مجرد وصف للترعات والتكرارات الملحوظة حتى يومنا هذا . وقد يكون أساساً لشيء من التخمين المعقول عن المستقبل ، لأن الترعات الطويلة الأمد الواسعة الانتشار ، لا تتوقف في العادة فجأة ، ولكنه تخمين يعول عليه أقل كثيراً مما يعول على التنبؤات الجولية .

(١) من اجل نظرية دبوي في التاريخ انظر كتابه: « The Theory of Inquiry Logic » (نيويورك ١٩٢٨) ص ٢٣٠ - ٢٣٩ مايرهوف ص ١٦٢ وما بعدها . انظر كذلك J.L. Blau في نظرية جون دبوي في التاريخ ، في « صحيفة الفلسفة » المجلد ٥٧ رقم (٤ فبراير ٦٠) ص ٨٩ وما بعدها .

٥ - التكوين القويم والتوازي
في المذهب الحيوى والمذهب الطبيعى
التكوين الثقافى القويم

يعرف قاموس وبستر « التكوين ' القويم Orthogenesis » في البيولوجيا بأنه نظرية تقول بأن « التنوع في الأجيال المتعاقبة يسير وفق نظام معين ويتبع عنه تطور نمط جديد ، بصرف النظر عن أثر الاختيار الطبيعى أو أى عامل خارجى ، وهو تنوع أو تطور حاسم . » أما في علم الاجتماع ، فيعرفه المصدر السابق نفسه ، بأنه نظرية تقول بأن « التطور الاجتماعى يسير دائماً في نفس الاتجاه ويمر بنفس المراحل ، في كل ثقافة من الثقافات ، رغم اختلاف الأحوال الخارجية » .

واستعمال الاصطلاح في كلا الحقلين بنفس المعنى يوضح كيف أن نظرية التطور الحاسم أو المقرر نشأت في البيولوجيا وفي علم الاجتماع . وكانت التطورية عند كونت حاسمة مقررة ، ولو أنه عبر عنها باصطلاح آخر . وعلى العكس من « الداروينية الاجتماعية » التى كانت قد ركزت على عنصر الصدفة ، اعتقدت « الحتمية » أن التطور الثقافى - شأنه شأن التطور العضوى ، لم يرجع أساساً إلى الاختيار البيئى ، بل كان بطريقة ما مقرراً سلفاً وفق نظام معين .

ويرتبط مفهوم « التكوين القويم » في علم الاجتماع ارتباطاً وثيقاً بمفهوم « التوازي » أو الابداع الحر ، فكلاهما يتعارض في جملته مع « الانتشارية » الثقافية المتطرفة التى تمنح إلى تفسير التشابهات بين ارتقاءات الجماعات المختلفة ، على أنها راجعة إلى تأثير الواحدة منها على الأخرى ، أكثر منها إلى الضغط الفطرى في نفس الاتجاه . ويرى هذا التأثير عادة على أنه يرجع أكثر ما يرجع إلى « مصادفات » المكان والهجرة والتجارة وأضرابها . والانتشارية المعتدلة تلتئم مع التكوين القويم .

إن أولئك الذين التمسوا لتفسير التطور طريقاً يحافظ على الاعتقاد بوجود « عناية إلهية » موجهة مرشدة ، وجدوا تشجيعاً من نظرية التكوين القويم في البيولوجيا الألمانية في ألمانيا بعد دارون . وهذه مدينة بالفضل لأرسطو ، ولكن بداياتها الحديثة ترجع إلى الأبحاث النباتية التي أجراها كارل ولهم ناجيلي (١٨١٧ - ١٨٩١) (١) . ومن دراساته لفلسفة هيكل استقى فكرة أن النوع أو الجنس هو زبدة كل الآحاد المتشابهة ، وعلى هذا فهو فكرة مطلقة . وليس في مملكتي النبات والحيوان مراحل تطور أو تغير . واستمسكاً بالمعتقدات القديمة بشأن التوالد التلقائي وبآراء لامارك ، صاغ ناجيلي نظرية للتحدر تعارض نظريات دارون وهاكل ، ونبذ فكرة الاختيار الطبيعي على أنه السبب الوحيد للتطور ، وقدم بدلاً منها فكرة تقول بأن التطور قوة فطرية متأصلة من قوى الحياة ، وليس عملية مفروضة على الكائنات الحية من الخارج . كذلك أطلق على هذه القوة الباطنة اسم *Nisus Formaturis* وعرفها بأنها قوة تقود نمو الحياة في اتجاه معين ، لا (كما ذهب دارون) إلى تنوعات في كل اتجاه ممكن . ومهما يكن من أمر ، فإنه أصر على أنها لم تكن قوة حياة خاصة ولكنها تشبه القصور الذاتي في الطبيعة غير العضوية .

ومن اللبنة الأولى التي وضعها ناجيلي صاغ تيودور إيملر النظرية التي سماها « التكوين القويم » . وكذلك نبذ مفهوم دارون في التنوع في كل الاتجاهات الممكنة ، واستمسك بأن تطور الحياة يجب أن يتوقف على قوة تعمل في اتجاه محدد ، وهذه القوة تثيرها وتعديل منها مؤثرات خارجية ، ولكنها تهبط شيئاً من الاختيار جنباً إلى جنب مع مادة التغيرات وقال بأن الاختيار وحده لا يمكن أن ينتج شيئاً جديداً ، وبأن القوة الباطنية هي المنشأ الحقيقي للحياة ، ودعم من خط التفكير هذا في أخريات القرن التاسع عشر

(١) انظر بيان أعماله في Nordenskiöld في كتاب تاريخ البيولوجيا (نيوبورك

هجمات شنها على دارون وهاكل علماء أتقياء ، مثل وازمان الحزوبى ، وعالم النبات اللوثرى ج . رينك وعالمى الفسيولوجيا ج . بونج ، ور . نيومستر ، فقد اعتقدوا أن منشأ الحياة مسألة مبهمه واقعة وراء نطاق الخبرة البشرية ، وأن النفسانى لا يمكن أن يشتق من المادى . ومن ثم فلإنهم أصروا على الحاجة إلى افتراض وجود قوة روحية لا يمكن تحويلها إلى عوامل فيزيائية كيميائية . وكان أبرز هذه المجموعة أثراً هانز دريش Hans Driesch ، وهو ميتافيزيقي من أشياح هيجل ، وبيولوجى من أنصار التجريب (١) . وقد نبذ الداروينية ونادى بدلا منها ، بإحياء مفهوم أرسطو عن « الفعالية الكاملة Entelechy » أى الامكانية القطرية المتأصلة فى المادة ، التى تبلغ من الواقعية إلى حد ارتقاء المادة إلى أشكال أسمى . وأضاف دريش فكرة « شىء يحمل بين طياته غرضه » . وأشار إلى أن وعيه هو نفسه ، أساس نظريته فى « الحيوية » و « المثالية الفينومينولوجية » أى الخاصة بالظواهر .

ووجدت هذه النظرية تأييداً فى القول الشائع المأثور عن فون باير من أن التطور النوعى يلخص التطور الفردى . وثمة حقيقة واضحة جلية ، تلك هى أن كل كائن عضوى فرد ينمو فى الظروف المواتية ، فى طريق مقدر من قبل ، من النبتة أو البيضة إلى كائن عضوى ناضج ونظر أرسطو إلى هذا الشكل الناضج التام لكل جنس أو نوع ، على أنه « فاعليته الكاملة » أى السبب الفطرى النهائى ، ولم يكن تعبيره واضحاً بالنسبة للمدى الذى اعتبر فيه هذه « الفعالية الكاملة » هادفة بالمعنى السيكلوجى . وجددير بالذكر أن الفلسفة المسيحية اعتبرته هادفاً إلى حد كبير ، على أنه مظهر للهدف الالهى ، وعلى أنه نظرية غائية فى الخلق . ولكن مفهومى الختمية المقدرة والتكوين القويم يمكن فصلهما عن مفهومى الغرض العقلى والعقل أو الإرادة الكونية . حتى يمكن وضعهما على أساس من المذهب الطبيعى . إن النمو المقدر من الحوزة إلى شجرة البلوط ،

ومن البيضة الملقحة إلى الكائن البشرى ، إن هو إلا نوع من « كون الشيء موجهاً » وليس هناك بالضرورة شيء خفى أو روحى بشأن هذا الموضوع . وإن عالم الوراثة ليفسر هذه الحتمية المقدره على أساس الكروموسومات (جسيمات خيطية تظهر فى نواة الخلية عند الانقسام) والجينات (المورثات) التى تجمع نفسها وفقاً لقوانين مندل ، وهو لا يتوصل إلى أية قوة فوطيبيعية (خارقة للطبيعة) حيوية ، ويأمل فى أن يحلل « العملية » أكثر من ذلك على أساس فيزيائى كيميائى . ومن ثم يمكن التساؤل : ألا يمكن أن يكون هناك حتمية مقدره شبيهة بهذه ، فى الحياة بأسرها ، أو نسل معين ، على أسس طبيبيعية صرفة ؟ وقد تعمل هذه من الناحية الوراثةية التطورية ، بمثابة نزعَة مستمرة نحو انحراف الكائنات عن نوعها الطرازى ونحو التغير الأحيائى ، الذى يتكرر حدوثه ، وبقدرة أكبر على البقاء على طول الطريق الحتمى المقدر للارتقاء أو الفؤ . وبدلاً من التنوع بالتساوى « فى كل الاتجاهات » كما يتطلب قانون الصدفة ، فيما يبدو ، فإن الخط البيائى للتكرار سرف يتركز حول محور معين . وفى هذا شيء من الخداع أو التحايل . وإلا فإنه يجب الاعتماد كثيراً على الاختيار البيئى ليعمل التطور المتصل الحلقات اتصالاً مستمراً . والبيئة تختلف اختلافاً بيناً ، إلى حد أنها قد تبدو ، نوعاً ما ، مؤدية إلى التنوع .

وهكذا استطاع أنصار المذهب الطبييى والمذهب الحيوى أن يقبلوا مفهوم « التكوين القويم » فى التطور الثقافى . وبدأ انفر من الطبييعيين أنه من المعقول أن يفترضوا أن فى الجنس البشرى استعداداً جسيماً يفرض عليه ، فى الظروف المواتية ، أن ينمو ويرتقى عقلياً واجتماعياً على طول خط معين تقريبي فالإنسان يرث « تركيباً » جسيماً يجعله يدأب على التلهف على المزيد من الاشباعات المتعددة المعقدة ، ومن القدرات والمهارات ، وكذلك يزوده بالذكاء وقدرة التعلم لبلوغها . وقد تكون النتيجة تطوراً متصلاً ، متنوعاً فى تفاصيله ، تبعاً للبيئة النوعية ولكنه على وجه التقريب فى اتجاه دائم ، ولا بد من القول بأن « القانون العام » للتطور الذى جاء به سبنسر كان متبشياً مع هذه الفكرة ، على الرغم

من أنه لم يستخدم اصطلاح « التكوين القويم » . فإن هذا الاصطلاح يرتبط كل الارتباط تقريباً ، بالفكرة الحيوية الغائية في التكوين القويم ، مما زاد من النفور منه اليوم بين رجال العلم والفلاسفة الطبيعيين .

ويشير عالم الوراثة ولیم : س . بويد (١) في كتاباته الحديثة لعلماء الأنثروبولوجيا إلى أن التكوين القويم ينطوي على افتراضين : الأول أن الطبيعة تظهر نزعة إلى التطور في خطوط مستقيمة أو متصلة ، كما هو الحال في المواد الحيوانية والنباتية المتحجرة في العصور الجيولوجية القديمة . والثاني ، وجود قوة أو قاعدة خفية حيوية توجه التطور في خطوط واضح أنها محتومة مقدرة . ويستطرد فيقول إنه ما من شك « في أن ثمة شيئاً من استقامة الخطوط يمكن أن يلاحظ في التطور في كثير من الأحوال . وطبقاً لما جاء به سمسون ، فإن أفضل جزء في الآثار الباليونتولوجية (المتحجرات سالفة الذكر) يتكون من خطوط تتطور بشكل أو بآخر ، في اتجاه واحد ، عبر أحقاب طويلة من الزمن ، ومع هذا فإن التطور في خطوط مستقيمة أبعد من أن يكون عاماً شاملاً .

وتظهر هذه التعليقات تمييزاً هاماً بين مسألتين متصلتين - الأولى : خاصة بالمدى الذي سار إليه فعلاً التغير التطوري ، العضوي والثقافي ، « في خطوط مستقيمة » خلال عصور طويلة . وإلى أى مدى اتبع تعاقبات متصلة من التغير ، ثابتت فيها على الارتقاء أو النمو أشكال ذات طابع أو نمط معين كانت قد بدأت . وكم اختلفت الآراء في هذه المسألة . يقيناً كان هناك أمثلة لاتجاه متصل بنمو المخ في أجداد الإنسان ونمو المعرفة العلمية في التطور الثقافي . ولكنه ليس اتجاهها عاماً شاملاً . فقد كانت هناك بعض تغيرات مفاجئة جذرية في الاتجاه .

(١) « Evolution : The Modern Synthesis » (نيويورك ١٩٤٢) ص ٣٨ ،

٤٠ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢ .

انظر W.C. Boyd « The Contribution of Genetics to Anthropology » في كتاب

« الأنثروبولوجيا اليوم » ص ١٨٨

أما إيضاح سبب أى من هذه الاستمرارات الملحوظة فى اتجاه التغيير ، فهذه مسألة أخرى وهى موضع خلاف كذلك . فقد رأينا أن إحدى مدارس الفكر : أنصار المذهب الحيوى ، قد تفسره على أساس قوة روحية . ومهما يكن من شئ ، فقد يكون من الخطأ أن يذهب بنا الظن إلى أن كل نظريات التكوين القويم والتوازى الثقافية ، تقوم كلها على المذهب الحيوى . فقد يكون المرء من أنصار المذهب الطبيعى فى موضوع السببية ، ويظل يعتقد فى نفس الوقت أن هناك نزعة موجهة فطرية فى الفن والثقافة . كما يمكن للمرء أن يفسر النزعة الفطرية على أنها مادية لا حياة فيها ، غير واعية وغير هادفة .

إن لفظة « آرثو Ortho » معناها فى اليونانية « الصحيح ، أو الحقيقى » ، ومن ثم يوحى اصطلاح « التكوين القويم » Orthogenesis حرفياً بالتكوين فى الاتجاه الصحيح ، أى التطور التقدمى أو التحسن . ومهما يكن من أمر فإن اصطلاح « التكوين القويم » فقد نبه المديح أو معنى الثناء فيه ، فى البيولوجيا العلمية . ويعرفه جوليان هكسلى بأنه « القوة الدافعة الباطنية » التغيير التوجيهى الذى اعتبر سبباً أصيلاً فى التطور . ويقول بأن وجود مثل هذا العامل المحدد يعتبره بعض البيولوجيين ممكناً إذا كان التغيير التوجيهى ليس وظيفياً « بل ذا طبيعة واضح أنها غير ذات نفع ، بل حتى ضارة ، وطالما كان التطور التوجيهى وظيفياً مكيفاً ، فإن الاختيار الطبيعى سيقدم أيضاً تفسيراً منهجياً له ... » إن نظرية التكوين القويم تكون ضرورة لازمة إذا أظهرت دراسات التغير الأحيائى إن هذا التغير الأحيائى : « أ — كثير الحدوث بحيث يمكنه ابطال تأثيرات الاختيار ، ب — وما إذا كان يميل كذلك إلى الحدوث تكراراً فى نفس الاتجاه » .

وبحسب وراء « تكوين قويم غير تكييفى » محتوم داخلياً « أشار نفر من البيولوجيين الحديثين إلى نزعات طويلة مبنية لم يوجد لها أى مغزى أو دلالة تكييفية » ، ويقول هكسلى « يجدر بنا مؤقتاً أن نواجه تفسيراً على أساس من التكوين القويم — أى من التطور المقار له أن يسير فى حدود ضيقة معينة ،

بصرف النظر عن ضرر الاختيار ، إلا حيث يؤدي هذا إلى الانقراض التام . ولكن مثل هذه الحالات استثنائية شاذة . ونحن ، لكى نبرز الاستمرار الطويل فى نزعات التكوين القويم ، لا بد لنا من اظهار المعدل العالى فى التغير الاحيائى ، مع تحديد اتجاه هذا التغير . وليس ثمة شاهد على هذا . وينتهى هكسلى إلى أن « التكوين القويم » المسيطر أو الأصيل ، بوصفه عاملاً رئيسياً فى التطور . نادر الوجود ، أو غير موجود قط . « ولكن التكوين القويم ، الاضافى والثانوى ، شائع إلى حد كاف » ويحد من حرية التنوع ، ولكنه مهيء فحسب حدوداً يظل الاختيار الطبيعى يلعب فيها دوره الرئيسى الموجه . وهو ينطوى على تنوعات متواترة متوازية بين ذريات مختلفة من نمط واحد ، مؤدية إلى التقارب وإلى التطور المتوازى ، على الأقل حيث يتوفر الاختيار المتوازى . كذلك يقتبس هكسلى فى ١٩٤٠ عبارة من جولدشميت ، قال فيها « سوف يكون هناك فى حالات كثيرة اتجاه واحد فقط (للتغير التطورى الممكن) ، وهذا هو التكوين القويم ، بدون تعاليم لامارك ، وبدون الغموض . ويعود هكسلى فيترك مجالاً لنمط عريض مرن طبيعى من التكوين القويم ، حين يشير إلى أن « كثيراً من التباين قليل الشأن المتظم الماحوظ فى الطبيعة ، لا علاقة له بالمجرى الأصيل للتطور ، بل هو مجرد تنوع هادى غير أساسى ، ركب فوق نمطه العريض » .

والتوازى هو الاعتقاد بأن التطور الثقافى يميل إلى السير فى نفس الاتجاه العام ، بين مجموعات مبعثرة على نطاق واسع ، تؤثر أو لا تؤثر ، وتطغى ، إحداها على الأخرى . . وقيل بأن هذه المجموعات ، فى مختلف بقاع الأرض ، تميل إلى الارتقاء فى خطوط متوازية نوعاً ما ، لأن كل المجموعات البشرية لها نفس الميول والقابلية العامة . وينسب التوازى والتكوين القويم كلاهما ، دوراً ثانوياً للاختيار البيئى بالمقارنة بالتنوع والتغير الأحيائى المحتومين . ويقولان بأن البيئة تهذب العملية التكوينية بالقضاء على كل ما هو أقل صلاحية . على أن عالماً متطرفاً صارماً من أنصار نظرية الحتمية ، ينسب إلى الدافع الفطرى

المتأصل المزعوم قوة عظيمة وثباتاً ، وينسب إلى البيئة قدرة انحراف قليلة .
أما الأكثر شيوعاً اليوم ، فهي « حتمية معدلة وسط ، تعترف بقدر يسير من الدافع
الفطري ، ولكنه في الغالب هزيل قصير الأمد ، يسهل طرحه جانباً ،
عن طريق الظروف المحلية أو المتغيرة .

وسواء أقر البيولوجيون في المستقبل ، أم لم يقرؤا ، أن التكوين القويم
يحدث على أي مدى واسع في الظواهر العضوية ، فليسوف يظل قائماً
التساؤل عما إذا كان ثمة شيء شبيه به يحدث في مجال الثقافة . ومن الوجهة
النظرية ، يمكن أن يحدث هذا في أي منهما وألا يحدث في الآخر . وقد يبدو
أنه لا سبيل إلى إنكار أن الارتقاء الثقافي للأجناس البشرية يحدده ويوجهه
أساساً ، كيانها المادى الموروث ، والميول النفسانية المتصلة به ، بما في ذلك
قدرة الفرد على النمو والتكيف . وهذه الحدود والميول عريضة مرنة إلى حد بعيد ،
يسمح بقدر كبير من التنوع بين الأفراد والجماعات ، أي بخطوط كثيرة
من التطور الثقافي ، مختلفة نوعاً ما ، ولكنها ليست متباينة تبايناً تاماً . إنها أي
الحدود والميول — لا تفرض لوناً بعينه من تعاقبات السمات الثقافية ، ولكن يظل
السؤال قائماً : إلى أي مدى على التحديد تبلغ مرونتها في الاستجابة للتنوعات
البيئية والتكوينية ، داخل الإطار كاء ؟

وأي قدر من هذا التزوع المرن الذي تفرضه الطبيعة البشرية يكفي لتشكيل
« التكوين القويم » ؟ إن هذا يتوقف إلى حد كبير على كيفية تعريفنا لهذا
الاصطلاح . وبسبب ارتباطاته الحيوية الشديدة لا يكون « التكوين القويم »
اصطلاحاً فعالاً ، إذا لم تكن هذه الارتباطات المرافقة له مقصودة معه ،
إن الحقيقة الهامة التي يجب إدراكها هي أن نوعاً من الحتمية الطبيعية سيظل من
الوجهة النظرية شيئاً ممكناً للتطور العضوي والثقافي سواء بسواء ، ولو أن هذا
لا يلقى اليوم ترحيباً في المجالين كليهما .

الفصل السابع

النظرية الماركسية في تاريخ الفنون

الاحتمية الاجتماعية الاقتصادية ، والعملية الديالكتيكية

١ - « المنهج الاجتماعي » بصفة عامة بوصفه متميزاً .

عن الماركسية والشيوعية

كانت النظرية الماركسية في الفن ، في روسيا السوفيتية والبلاد الواقعة تحت السيطرة الشيوعية ، مذهباً فكرياً فعالاً ، وأساساً للعمل الاجتماعي . وطبقت مقترحات ماركس وانجاز الأصلية في تاريخ الفن وعلم الجمال ، تطبيقاً واسعاً على مختلف الفنون . واثارت الخلافات في الدوائر الشيوعية حول بعض نواح معينة في النظرية ، وحدثت عدة تغييرات في السياسة شبه الرسمية ، وخاصة في مؤتمرات الكتاب التي عقدت تباعاً ، وأسهم لينين نفسه في المناقشة حتى إن الصيغة التي انتهى إليها البحث يطلق عليها أحياناً النظرية « الماركسية اللينينية » في الفن .

وفي البلاد غير الشيوعية يصف بعض من يكتبون في الفن أنفسهم سراحة بأنهم ماركسيون ، بمعنى المشايعة . وهناك آخرون ممن يرتضون النظريات الماركسية إلى حد ما ، يتجنبون هذا التعت . وليس من اليسير دائماً خارج نطاق البلاد الشيوعية معرفة ما إذا كانوا ماركسيين ويجب نعتهم بهذا الاسم ، بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى . فإن بعض المتطرفين في الماركسية ليتحاشون هذا التعت بسبب روح العداء العامة التي يواجهونها في الدول الرأسمالية ،

وبعض الذين يرتضون قدراً يسيراً من النظرية الماركسية في الفن ، وينبذون الشيوعية في مجموعها ، دمجوا ، خطأ ، بأنهم ماركسيون ، لجرد أنهم يركزون على الأسباب الاجتماعية في تفسر الأساليب الفنية . إنه لمن الميسور كل اليسر أن تعتق النظرية الماركسية في تاريخ الفن ، في جملتها ، دون تحييد النظرية السوفيتية أو تطبيقها في الفن أو في أى مجال آخر . إن في إطلاق اسم «ماركسى» على أى شخص ، دون قيد ، إحياء (ربما كان خاطئاً) بأنه يتبع النهج الشيوعى من كل الوجوه .

وكثيراً ما يتحدث المؤرخون والنقاد عن « المنهج الاجتماعى في تفسير تاريخ الفن » أو عن « المنهج الاجتماعى الاقتصادى في التاريخ » . وهذا هو ما يستخدمه الماركسيون ، على نحو محدد ، اسماً لمنهجهم الخاص ، لأنهم لا يعترفون بأى منهج اجتماعى آخر غيره ، له من الأهمية ما يستحق معها أن يطلق عليه هذا الاسم (١) . بيد أن غير الماركسيين يستخدمون هذه المصطلحات بمعنى أوسع ، لتشمل أى لون من التوكيد الاجتماعى الاقتصادى ، أو أسلوب التفسير ، سواء كان ماركسياً أو غير ماركسى . فهناك مؤرخون أشد تأثراً بالمؤرخ جيبون أو هيجل أو كونت ، أو سبنسر ، أو تين أوفرانز بوز ، أو غيرهم من أصحاب النظريات الاجتماعية ، منهم ماركس وإنجاز . ومن العسير في كثير من الأحوال وخاصة في البلاد غير الشيوعية أن تحكم من كتاب متخصص في تاريخ الفن أو في النقد ، إذا كان الكاتب يعتبر نفسه ، أو أنه يستحق أن يعتبر ماركسياً أو شيوعياً بكل معنى الكلمة . ومن المحقق أن التركيز على التفسير الاجتماعى الاقتصادى ليس في حد ذاته كافياً للدلالة على هذا . ولقد انتشرت آراء ماركس وإنجاز في العلوم الاجتماعية انتشاراً واسعاً ، بوصفها آثاراً كلاسيكية لنظرية سابقة ، إن لم تكن مبادئ مقرر ، لا يجرؤ

(١) انظر على سبيل المثال ، نقد بليخانوف لكل من بكل Buckle وتين ، ومين وكلوجر ؛ وهيجل : وغيرهم في كتاب
Essays on the History of Materialism
لندن ١٩٣٤) ص ١٦٥ وما بعدها .

أحد من يشتغلون في هذا الحقل على أن ينكر فضلها عليه ، على الأقل بوصفها تحدياً لسائر طرائق التفكير . ولكن يجب ، وضماً للأمور في نصائها وإيضاحاً لها ، التفريق بين مدخل علم الاجتماع ، أو المدخل الاجتماعي الاقتصادي بصفة عامة ، وبين التنوع الماركسي له ، سواء اعتبرنا ، أم لم نعتبر ، أن الثاني هو الأفضل (١) .

إن أي منهج ماركسي يحتم في تاريخ الفن والثقافة يتضمن : أ - اعتماداً شديداً على التفسيرات الاجتماعية الاقتصادية ، مدخلاً أحدياً نوعاً ما (٢) ، قائماً على أسس مادية ، على تقيض التعددية ، عند أصحاب النظريات ، من أمثال تين . ب - قبول بعض مبادئ ماركسية معينة ، وخاصة النظرية الديالكتيكية في التاريخ ، وأهمية الصراع الطبقي فيها ، ومن الصعب أن نقدر مدى اعتماد المؤرخ على التفسيرات الاجتماعية الاقتصادية ، فقد يختلف حتى في نطاق أعمال مؤلف واحد ، وكذلك حتى بين الماركسيين المتضلعين ..

(١) يشير فردريك انتال Antal في كتابه « فن التصوير في فلورنسة وخلفيته الاجتماعية » (لندن ١٩٤٧/١٩٤٨) ص ٩٠ الى نهجه على أنه نهج « التفسير الاجتماعي » . ودافع عن النهج من الوجهة النظرية في مجلة برلنجن تحت عنوان (ملاحظات على نهج تاريخ الفن) (المجلد ١١ - ٥٥٠ - ٥٥١) فبراير ومارس ١٩٤٩ ص ٤٩ - ٥٢ ، ٧٣ - ٧٥ . انظر أيضاً تعليق د . تالبوت رايس . (المرجع السابق ص ١٤٢) . ولا يذكر انتال هنا ماركس أو إنجلز . والمنهج الاجتماعي في التاريخ كما يفسره انتال ، ليس على التحديد ماركسيا . وأنه لينسب الى نفر آخر من المؤرخين فضل المعونة في تنمية هذا النهج في الفن وفي غيره من المجالات ، من بينهم رسكين ، م . دفوراك ، ج . م . تربيليان ، د . هـ . توني ، ج . طمس ، أ . ف . مارتن ، أ . وديرج . ف . ج . تشيلد ، ف . ساكل ، هـ . ربرت ريد ، م . شاترو ، أ . جومبرغ ، بـ . بلنت . وينتقد ولفن في تمسكه المفرط بالشكليات . ويتحدث أرنولد هوزر في كتاب « فلسفة تاريخ الفن » (لندن ١٩٥٩) « عن التاريخ الاجتماعي للفن » على أنه طريقة للتفسير (ص ٢٦٨) . وكثيراً ما نسب الفضل الى ماركس وإنجلز ، علي انها رائدان في هذا الميدان . ومن المؤرخين الحديثين الذين أكدوا أهمية النهج الاجتماعي أ . ل . جيرارد في كتاب « الادب والمجتمع » (بوستن ١٩٣٥) ، ول . ل . شوكتج (لندن ١٩٤٤) . في كتاب « The Sociology of Literary Taste » وهناك أمريكي قبل هذين ، هو ايتن سنكلر في مؤلفه Essay Economic Interpretation : Mammonart (باسادينا - كاليفورنيا ، ١٩٢٥) .

(٢) الاحدية Monism : القول بأن ثمة مبدأ غائياً واحداً ، العقل أو المادة .
اما التعددية Pluralism فهي مذهب يقول بأن هناك أكثر من حقيقة مطلقة واحدة .

وتركز القضية أساساً في السؤال الآتي : « إلى أى حد يكون العامل الاجتماعي الاقتصادي هو السبب الرئيسي ، والسبب المتحكم في الظواهر الفنية ، أو أنه مجرد سبب من الأسباب الكثيرة المسهمة ، وليس بالضرورة السبب المتحكم » ؟ وجددير بالذكر أن هذا الرأي الأخير نفسه ، وهو تفسير أكثر اعتدالاً ، يرجع الفضل فيه إلى ماركس وإنجلز ، لأنهما كانا أول من بين وصاغ في وضوح وجلاء الفكرة العامة للأثر الاقتصادي في التاريخ الثقافي . وإن رجال العلوم الاجتماعية وكتاب التاريخ العام ليأخذون اليوم حدوث مثل هذا الأثر ، بشكل أو بآخر ، قضية مسلماً بها ، وفي غمرة التخلف الثقافي والمقاومات الكثيرة العنيفة ، أبطأت هذه الفكرة الخطى في النفاذ إلى الأبراج العاجية لتاريخ الفن وعلم الجمال .

وليست المسألة العويصة اليوم - من وجهة نظر العلوم الاجتماعية هي : هل تؤثر العوامل الاقتصادية على الفن ، بل هي : إلى أى مدى تؤثر ، إلى أى مدى يمكن تفسير الأساليب والاتجاهات الفنية على أنها نتائج مباشرة أو غير مباشرة لهذا العامل الواحد . إن لقب « ماركسي » طبقاً للتحديد الدقيق خاص فقط بهؤلاء الكتاب الذين جنحوا أشد جنوح إلى أقصى طرف في الحتمية الاقتصادية ، إلى جانب غيرها من المذاهب الماركسية البحتة . وقد يكون كاتب ما بعيداً كل البعد عن أن يكون ماركسياً ، في أيديولوجيته العامة ، ومع ذلك يعتقد أن المنهج الاجتماعي قد أهمل بغير حق في تاريخ الفن الغربي ، وقد يركز عليه في بحثه الخاص ، على أنه منهج تخصصي ، دون أن يلحج إلى أنه الطريقة الوحيدة أو الطريقة الأساسية الأصلية للتفسير . الواقع أنه في مجال المنهجية العلمية ، يمكن ، بل يجدر أن تبحث هذه المسألة ، بعيداً عن الاعتبارات السياسية والعاطفية .

أما إلى أى حد كانت الرواية الماركسية التقليدية عن المنهج الاجتماعي ، صحيحة من الناحية العلمية ، فتلك مسألة لا تزال مثار نزاع . ولن نحاول

هذا الفصل أن يتناول تناولا شاملا الجماليات والنقد عند الشيوعيين ، بل سيقصر على التعاليم التي تؤثر تأثيراً مباشراً على فلسفة تاريخ الفن ، وسوف يبرز بعض الفوارق بين آراء ماركس ، وآراء كبار أتباعه في هذا الميدان ، وسوف يحاول تقديم خلاصة ناقدة للنظرية الماركسية اللينينية في تاريخ الفن ، بوصفها كياناً فكرياً يزداد مع الأيام نمواً ، متمسكاً في جملته ، رغم خلافات محددة حامية في أغلب الأحيان (١) .

٢ - آراء ماركس وانجلز ولينين في تاريخ الفن وفي الثقافة

إن النظرية الديالكتيكية في التاريخ ، كما صاغها كارل ماركس

- (١) للاستزادة من البحث في « جماليات ماركس من مختلف وجهات النظر مؤيدة ومعارضة يمكن للقارئ الاستفادة من المراجع الآتية :
- « K. Marx, F. Engels, Literature and Art, Selections of their Writings » .
- (نيويورك ١٩٤٧) . ل . هاراب Harap « الجدور الاجتماعية للفنون » (نيويورك ١٩٤٩) . ح سومرفيل Somerville في « الفلسفة السوفيتية » الفصل الرابع ، الفنون : الواقعية الاشتراكية (نيويورك ١٩٤٦) . ف . ف كالفرتون Calverton The Making of Society (نيويورك ١٩٣٧) مع مختارات من ماركس وانجلز ولينين ، وثورستين قبلن ، وماكس إيستمان وكارل فرتون وغيرهم ، ويقتبس ف . ج . تجارت و ج . ه . هيلد براند في « فكرة التقدم » (بركلي ، كاليفورنيا ١٩٤٩) بعض ما أورده ماركس وانجلز عن التطور الاجتماعي والثقافي . انظر كذلك سلسام Selsam Handbook of Philosophy (نيويورك ١٩٤٩) عن « علم الجمال » والجدل ، هيجل ، ماركس ، الخ .. وفيما يختص بعلاقة الماركسية بكونت وسان سيمون ، انظر رسالة انجلز الى ف . رئيس (١٨٩٥) فيما نشره ل . س فيور Feuer « كتابات ماركس وانجلز الاساسية في السياسة والفلسفة » (نيويورك ١٩٥٩) ص ٤٤٨ . ونقد برتران رسل : المبادئ الفلسفية والاقتصادية في الماركسية في الفصل الثامن عشر من « الحزبية والتنظيم » (لندن ١٩٣٤) ولزيد من البحث في « الجماليات » الماركسية ما لها وما عليها - انظر المقالات الآتية في « مجلة علم الجمال والنقد الفني » النزعات الجمالية في روسيا وتشيكوسلوفاكيا ٩ (١٩٥٠ / ١٩٥١) ، ١٧ ، و H.E. Bourman « الفن والواقع في النقد الروسي الواقعي » ١٢ (١٩٥٢ / ١٩٥٤) ٣٨٦ . ف اهرليخ Ehrlich « ابعاد الشكلية الروسية » ١٣ (١٩٥٤ / ١٩٥٥) ٢١٥ . ز فولجوسكي Folgowski « خيبة الواقعية الاشتراكية » ١٤ (١٩٥٥ / ١٩٥٦) ٤٨٥ . م ريسر M. Reiser « النظرية الجمالية في الواقعية الاشتراكية » ١٦ (١٩٥٧ / ١٩٥٨) ٢٣٧ . د . سندلار Sindelar « علم الجمال التشيكي المعاصر » ١٨ (١٩٥٨ / ١٩٥٩) ١١٦ .

وفردريخ انجلز ، أفادت من بعض آراء هيجل ، ولكنها نبذت المثالية الهيجلية ، وركنت بقوة إلى المذهب الطبيعي جملة . وبقيت على هذا الحال منذ ذلك الوقت . نشر ماركس (١٨١٨ - ١٨٨٣) (وانجلز) ١٨٢٠ - ١٨٩٥ (« بيانها الشيوعي » في ١٨٤٧ ، ومن ثم فهو سابق على بحث سبنسر « التقدم : قانونه وسببه » ، وبحث دارون « أصل الأنوع » . وقدم هذا البيان أساساً النظرية العامة للتاريخ ، ولكنه يكاد لا يورد أية إشارة إلى الفن . وفي عشرات السنين التالية ، طبقه ماركس وانجلز بشكل أكثر وضوحاً ، على الفنون ، وخاصة الأدب . ثم جاء بعض أتباعهما - مثل بليخانوف ، ومهرنج ، ولينين ، فأخرجوا بعد ذلك نظريات في الفن وتاريخ الفن ، وفق التقاليد الماركسية .

وتتضمن نظرية تاريخ الفن الماركسية ، بوصفها جزءاً من نظرية التاريخ الاجتماعي العامة ، إيماناً بالتطور الثقافي والتقدم . فكتب ماركس عن « شكل الحياة الأسمى الذي يتجه إليه المجتمع الحالي بكل جوارحه ، بفضل نموه الاقتصادي » ، وأعلن انجلز أن « كل الأحوال التاريخية المتعاقبة ليست إلا خطوات انتقالية في التطور اللانهائي للمجتمع الإنساني من أسفل إلى أعلى . » (١) وامتدح الماركسيون الأولون التطورية في اتجاه واحد ، التي قال بهال . هـ . مورجان ، عالم الأنثروبولوجيا الأمريكي في القرن التاسع عشر (٢) . وإنك لتجد انجلز يربط بين الانتقال من مرحلة إلى أخرى في نظرية مورجان وبين تغيرات أسلوب الإنتاج كما وصفها ماركس . وتوقع ماركس وانجلز أن يحصل من مورجان على برهان اثولوجي (من علم الأعراق البشرية) . يؤيد نظريتهما في التاريخ ، ولكن ثمة فوارق هامة بينهما وبينه .

(١) اقتبسها ماكس إيستمان في « الفلسفة الماركسية » فيما نشره كالفرون

ص ٨٨٣ وما بعدها .

(٢) انظر كتاب انجلز إلى ستار كنبرج في ٢٥ يناير ١٨٩٤ ، « أعمال ماركس

٨٥٨ المختارة » (١) ٢٩١ - ٣٣٩ أعيد طبعها في « الأدب والفن » عند ماركس وانجلز

ص ١١ . انظر كذلك إيستمان وتشايلد في « التطور الاجتماعي » ص ٩ ، ١٠ .

ذلك أن ماركس قسم التاريخ بصفة عامة إلى بضع مراحل أساسية ، مبنية على الظروف الاقتصادية للإنتاج الذى « يحدد الطابع العام للعمليات الاجتماعية والسياسية والروحية فى الحياة ». قال ماركس . « نستطيع أن نصنف ، بصفة إجمالية ، وسائل الإنتاج الآسيوية ، والقديمة ، والإقطاعية ، والبرجوازية الحديثة ، على أنها عدة فترات فى تقدم التشكيل الاقتصادى للاجتماع » (١) . وذهب إلى أن المرحلة الشيوعية ستتوج المراحل جميعها ، وسوف يكون فيها تغير وارتقاء ، ولكن دون ثورات أخرى .

وتؤكد الماركسية على المفهوم الديالكتيكى للتاريخ . وهى مدينة به ، إلى حد ما ، إلى هيجل . فالتاريخ عند هيجل عبارة عن عملية صراع بين نزعات متعارضة ، مع تواتر انتقال الغلبة من نزعة إلى أخرى ، يعقبه الجمع المؤقت بينهما فى وحدات أسمى تدريجاً ، وتلك هى الصيغة المثلثة للوضع والوضع المضاد والوضع المركب ، كخطوات فى تطور تراكمى . فقد اعتبر هيجل أن العوامل المتنافسة والعملية التاريخية بأسرها ، هى فى جوهرها عقلية روحية ، واطهار للعقل الكونى ، وفقاً لمنطق التناقض الواقع وراء نطاق الخبرة البشرية . وأصر ماركس على أنه قلب نظرية هيجل فى التاريخ رأساً على عقب ، بوضعها على أساس مادى ، حيث كانت المادة عنده - لا العقل - هى الحقيقة المطلقة والسبب الأساسى للتطور . قال ماركس : « إن منهجى الديالكتيكى لا يختلف عن منهج هيجل فحسب : بل إنه على النقيض منه تماماً . فإن حيوية المخ البشرى ، أى عملية التفكير ، عند هيجل ، التى بلغ به الأمر أن حولها تحت اسم الفكرة ، إلى ذات مستقلة ، هى فى رأيه خالقة العالم الحقيقى وصاحبة السلطة الحاسمة فيه ، وأن العالم الحقيقى ليس سوى الشكل الظاهرى « للفكرة » . على حين أتى على النقيض من ذلك ، أرى أن المثالى ليس إلا العالم المادى يعكسه العقل البشرى ويترجمه إلى أشكال من الفكر » .

(١) N.J. Stone ترجمة A Contribution to the Critique of Political Economy

(شيكاغو ١٩٠٤) ص ١٢

والصراع الدائم في التاريخ ، عند ماركس ، ليس صراعاً بين أفكار ، بوصفها مطلقات روحية أو نزعات في تفكير إلهي ، ولكنه بين الطبقات الاجتماعية : بين أولئك الذين يمتلكون الثروة ويتحكمون فيها وينعمون بها ، وأولئك الذين يفرض عليهم إنتاجها . وهذا ينطوي على عدة صراعات واضحة على طول الطريق ، بين مختلف أنماط النظام الاجتماعي الاقتصادي الذي قامت عليه العلاقات بين أصحاب العمل والعمال ، ثم بين الأيديولوجيات والمنتجات الثقافية المختلفة الناجمة عن أنماط النظام هذه ، فالمسألة الأساسية الفاصلة هي دائماً اقتصادية ، ويعبر عنها الآخرون بطريقة غير مباشرة غامضة ، بشكل أو بآخر ، ثم يفصلون في هذه الصراعات آخر الأمر بتحويلات في التحكم الاقتصادي لا بحجج نابعة من العقل .

وترى الماركسية أن التناقض الصارخ الواضح العنيد الظاهر بين طبقتين . كذلك الذي قام بين طبقة الرقيق وطبقة النبلاء في ظل النظام الإقطاعي مثلاً ، يسوى آخر الأمر بامتصاصهما معاً في برجوازية ناشئة . وعندما يشدد الحكام الجدد قبضتهم ، ويحاولون تضيق دائرتهم ، تنشأ طبقة جديدة معدمة من البروليتاريا (العمال) كانت فريسة الاستغلال . وطبقاً للنظرية ستختفي الطبقتان كليهما آخر الأمر ، في المجتمع الشيوعي اللاطبقي ، مجتمع المستقبل . ولم تكن نظرية ماركس مادية في أساسها الميتافيزيقي فحسب ، بل كذلك في اعتبارها أن الكفاح من أجل الثروة والقوة المادية والاقتصادية هو العامل المحدد الجوهرى في التاريخ الاجتماعي والثقافي . وبدت نظرية دارون في الكفاح البيولوجي من أجل البقاء ، في أعين الماركسيين اثباتاً لنظريتهم فرجوا به بيد أن مندخل ماركس إلى النظرية الاجتماعية كان عن طرق الاقتصاد والحركة العمالية الألمانية ، لا عن طريق البيولوجيا أو الأركيولوجيا . إن طول إقامته في إنجلترا أظهرته على التيارات الفكرية فيها في أواسط القرن التاسع عشر ، ومن بين هذه التيارات — إلى جانب التطورية البريطانية — فلسفة هيوم

(١) مقدمة الطبعة الثانية من كتاب « داس المال » .

التجريبية الأقدم عهداً ، التي اعتبرها ماركس جامدة سلبية ، والليبرالية الإصلاحية التي اعتبرها بالغة الضعف بالغة الخيال ، أو مجرد تعديل سطحي للرأسمالية .

أما بالنسبة للمذهب الطبيعي (الفلسفة الطبيعية) فقد كان ماركس يسير على نفس التقليد العام الذي سار عليه كونت وسبنسر ، ولكنه اختلف عنهما اختلافاً كبيراً في نواح أخرى . إنهم جميعاً تنبأوا بالتقدم في المستقبل نتيجة للقانون الطبيعي ، ولكنهم اختلفوا على طبيعة التقدم والقوانين التي تحكمه : فأكد ماركس على برنامج عمل جمعي ثوري ، على حين كان كونت محافظاً نوعاً ما في علم الاقتصاد ، بينما تطلع سبنسر إلى لون من التقدم يغلب عليه أولاً بأول الهدوء والتعقل ، ويرتكز على التعاون التطوعي المتعاطف المتناسق : وذهب سبنسر إلى أن مجتمع المستقبل سوف يتكامل تكاملاً مرناً ، ولكن عن غير طريق القوة أو الملكية والعمل الجمعيين الشديديين المركزية . وخلافاً لماركس ، لم يؤكد سبنسر بشدة على العوامل الاقتصادية في التاريخ ، ولم ير أن التقدم يعتمد على نقل الثروة والسلطة قسراً من طبقة إلى أخرى . وبينما رأى سبنسر ودارون أن التطور تدريجي ، عن طريق تراكم التنوعات الصغيرة ، رأى ماركس أنه يحدث كذلك عن طريق التغيرات المفاجئة العنيفة ، التطور عن طريق الثورة كما سمي فيما بعد Evolution by Revolution . (ويمكن مقارنة هذا بالمفهوم البيولوجي الأحدث عهداً ، مفهوم التغير الأحيائي الذي أشار إلى تغيرات جينية مفاجئة .)

ولم يجزم ماركس بأن العامل المحدد الاقتصادي هو الوحيد المؤثر في التاريخ ، ولكنه اعتبره في الواقع أهم العوامل وأبلغها أثراً . وأصر على أن سائر العوامل التي تبدو مستقلة ، تتأثر تأثراً عميقاً بالنظام الاجتماعي الاقتصادي . ولا تقول النظرية الماركسية بأن الأفراد يتصرفون أو يحاولون أن يتصرفوا ، دائماً ، وفق مصالحهم الاقتصادية الخاصة . فمن الواضح أن هذا غير صحيح ، ألسنت ترى أناساً يبيعون بضائعهم ليؤثروا الفقير شيئاً

من ملهم ، وكثيرين يسلكون في الحياة طريقاً يأتي بثروة وسطوة أقل مما يستطيعون فيما لو سلكوا غيره ، جرياً وراء قيم مختلفة ، ولكن جواب الماركسيين عن هذا أن هذه الاتجاهات والمواقف نفسها ، إن هي إلا جزء من أيديولوجية نشأت على أساس نظام اجتماعي اقتصادي معين . ففي النظام الاقطاعي نشأت فكرة كهنوتية أخرى عن الحياة في هذا العالم وفي العالم الآخر ، بدا فيها أن التضحية بشيء من متاع هذه الدنيا سياسة حكيمة حازمة . ثم يقول الماركسيون بأن الرأسمالية تنجح إلى أن تجعل كل الناس يحتزلون كل القيم إلى قيم مالية نقدية : إلى مال وما يمكن أن يأتي به هذا المال . وسيحاول بعض الأفراد في ظل أي نظام أن يتمرّدوا عليه أو ينبذوه ، ولكن مستويات القيمة التي يتصرفون بمقتضاها على هذا النحو ، وتصورات الفردوس أو المدينة الفاضلة التي يقابلونها بهذا النظام ، مشتقة كذلك إلى حد كبير من الأيديولوجية السائدة . والمدخل العلمي وحده (وخاصة الماركسية تبعاً للماركسيين) يحقق بعض الموضوعية ولكن بشكل ناقص ، لأنه أيضاً ، متورط في الصراع الديالكتيكي ، ويعبر عن مرحلة تاريخية فيه . والمعرفة دائماً نسبية ، ولو أن الحقيقة مطلقة .

ويطلق على النظرية الماركسية أحياناً ، « الحتمية المادية للتاريخ » . وهذا يعني كما أسلفنا ، مادية ميتافيزيقية إلى جانب الاعتقاد بأسبقية الأسباب الاقتصادية . إن المادية تستبعد الحتمية الحيوية أو الغائية ، ولكنها تترك الباب مفتوحاً لنوع من الحتمية طبيعي صرف . ويكتب الماركسيون أحياناً ، وكأنهم دعاة مطرفون يؤمنون بترعة باطنة موجهة في التاريخ ، على أسس المذهب الطبيعي . وأخذ ماركس عن هيجل الاعتقاد بأن العملية الديالكتيكية سوف تسير « بحركتها الذاتية الدائبة » ، بمنطق الحاجة إلى الموازنة بين الأضداد وتحقيق وحدة أسى وأفضل (١) . وأكد أنه لا مناص من قيام نظام شيوعي

(١) انظر « إيمان » في كالفرون ، ص ٨٤١ .

على نطاق واسع على أنه الخلف الضرورى للرأسمالية المضحلة ، وفى رأيه أن هذا لا يتوقف على أحداث بيئية أو على زعامة بارعة ، ولو أنهم قد يكونان عوناً على قيام النظام الشيوعى . وفى نفس الوقت تميل النظرية الماركسية إلى توكيد دور البيئة ، بطريقة أخرى ، حتى إلى حد مداعبة اللاماركسية (نظرية لا مارك) البيولوجية فى السنوات الأخيرة . ونظراً لأنها التزمت بفكرة أن البيئات الاجتماعية الاقتصادية تحدد التطورات الثقافية ، فإنها ، أى الماركسية ، تتجنب الإقلال من شأن البيئة بصفة عامة .

وتنطوى الماركسية على أن فى طبيعة الإنسان شيئاً ما — هو تلهفه على الثروة والسلطان ، وذهنه المتقلب ذكاء الدائب على السعى وراء أحسن الوسائل لتحقيقهما — الأمر الذى يسوقه سوقاً محتوماً لأن يتطور ويتقدم . إن الأمور لا تستقر على حال ، وعجلة الزمان لا تقف عن الحركة ، وإن الطبقات الحاكمة ليتهايأ الضعف ، بفعل ما تصيب من نجاح وما تنغمس فيه من ترف ، ولا بد أن ينهض المظالمون ليحلوا محلها . وثمة ضغط مستمر على الحكام والمديرين لتحسين أساليب الإنتاج والحرب والحكم والتعليم . ولا بد أن يتسخط هذا سواء قصد الحكام إليه أو لم يقصدوا ، عن إتساع وتقوية طبقة الفنيين المهرة ، والمفكرين والمديرين ، ومن ثم تنقوض آخر الأمر سلطة الملاك والباغين . وبهذه الطريقة طرحت طبقة البرجوازية فى أخريات العصور الوسطى نير النبلاء ورجال الدين الاقطاعيين . وطبيعى أن أية طبقة مالكة حاكمة لا تتخلى عن سلطانها ونعيمها طائفة مختارة . ولن يستطيع أحد أن يركن كما يفعل المثاليون الخياليون -- إلى الموعظة الحسنة أو الشفقة الفطرية ، لتحقيق العدالة الاجتماعية والأخوة . فقد يتصرف الأفراد بطريقة تبدو أنها تضحية بالنفس ، وربما كان الباعث على هذا هو الأمل فى الجنة ، أو أن الحكام غرسوا فى الأفراد هذا المثل الأعلى ألا وهو التضحية الذاتية ، ولكن مثل هذا الدافع لن يكون له من اللاحاق ما يضمن التقدم .

وارتكازاً على الفرضية العامة ، وهى أن الأحوال الاجتماعية الاقتصادية

في كل حقبة تحدد طرائقها الأصلية في التفكير وفي العمل ، طبق أتباع الماركسية هذا ، على كل الظواهر الثقافية ، بما فيها الفنون . فأعلنوا أن أساليب الفن ، والمعتقدات والطقوس الدينية والنظريات الفلسفية ، ومستويات الأذواق والقيم ، ونظم التعليم وغيره ، كلها تشكل بنيناً علوياً يرتكز على أساس اقتصادي (١) . وتعتبر النظريات الجمالية وقواعد الفن ومبادئه عن مصالح هذه الطبقة أو تلك ، وهي الطبقة الحاكمة عادة ، وذلك عن وعي أو عن غير ما وعي . ولا يمكن أن تسوى المجادلات بشأنها بطريقة منطقية بحتة ، واكتنفا تسوى فقط بفعل أولئك الذين يدافعون عن نظريات أو مبادئ بعينها من أصحاب السلطة العليا . إن تقدم الأساليب الفنية والنظريات الجمالية المتنافسة وسقوطها ليس إلا أجزاء في العملية الديالكتيكية الشاملة .

إن أفكار الناس ورغباتهم ، في كل المجالات ، إنما تشكلها ، إلى حد كبير ، علاقاتهم بهذا النظام الأساسي ، إما بوصفهم أعضاء في الطبقة الممتازة المستقلة ، أو عالة عليها ، وإما بوصفهم عمالاً مستغلين . وتشكل حصيلة طرائق الفكر والإحساس ايدولوجيتهم . ولن تكون هذه عقلانية تماماً ، حتى ولو بدت كذلك . ولن يتسر إدراك علاقاتها بالأساس الاقتصادي إدراكاً تاماً على الفور . فالناس عادة لا يعون أن النظام الذي يعيشون في ظله ليس إلا واحداً من نظم شتى ممكنة ، بل يميلون إلى التسليم بالأمر الواقع تسليماً . وإن معتقدات الناس الدينية ، وإنتاجهم الفني ، بل حتى نظرياتهم في الموضوعات الفلسفية والعلمية العويصة ، لتميل عن غير قصد إلى التعبير عن رضاهم وقناعتهم بالأمر الواقع ، والرغبة في تدعيمه ، وإلا فعن تبرمهم

(١) يقول Meyer Schapiro (في تفسيره نظرية ماركس) : « بين العلاقات الاقتصادية وأساليب الفن ، تدخل عملية البناء ايدولوجي : وهو تحول معقد خيالي فيما تلمبه الطبقات من أدوار وفي حاجاتها ، مما يؤثر في المجالات الخاصة بالدين ، الأساطير والحياة المدنية - وهذا يهيئ للفنون تفرانها وموضوعاتها الرئيسية Style في كتاب Anthropology Today نشره أ.ل. كروبر (شيكاغو ١٩٥٣) ص ٢١١ »

به والرغبة في تجنبه أو تحطيمه . وطبقاً للنظرية ، فإن العمال المستغلين كثيراً ما تضللهم وتغريهم المسكنات الدينية حتى يقبلوا النظام الاجتماعي على أنه تدبير من عند الله ، وأنهم سيعوضون عنه في الحياة الآخرة .

وتؤكد الماركسية دور البيئة — وبخاصة الاجتماعية الاقتصادية — في تحديد الخصائص الأساسية في الفن . فالتغيرات في البيئة ، كما هو شأن الثورة التي تعيد توزيع الثروة والسلطة ، تمنح إلى تبديل أشكال التعبير الثقافي جميعها . إن طراز الفن ونوعيته في أي زمن ، لا ترجعان إلى أي إلهام خارق للطبيعة ، أو سحر عنصري فطري ، بل إن الأحوال الاجتماعية تستطيع أن تهنيء للفن موضوعاته واتجاهاته العامة ، إلا أن ثمة دوماً مجالاً فسيحاً للتنوع الفردي . فإن الأحوال الاجتماعية ، لا تحدد التفاصيل النوعية أو الأساليب الفردية في كل حقبة . وليس في مقدور العوامل الاجتماعية الاقتصادية البحتة أن تتنبأ بالطرق المضبوطة التي تعالج أو تفسر بها العبقريّة الموضوعات العامة . ولكن الأحوال الاجتماعية قد تطلق العنان لقوة الخلق والإبداع وتلهيها ، والعكس صحيح ، أي أنها قد تغلها أو تقضي عليها .

وطبقاً لما يقول به الماركسيون ، تشارك الفنون جميعها في التعبير عن الفروض والاتجاهات الأساسية التي تنشأ عن نظام الملكية والسلطة السائد . إن كل الأفكار والقصص والصور والروايات والأعراف ونظم التعليم ومثيلاتها ، مما ينزع إلى تهديد النظام القائم أو تشويه سمعته ، كلها عرضة للقمع أو التثبيط على حين يفوز كل ما يعمل على تقويته بأحسن الجزاء . وهناك في المجتمعات المتعلمة تعليماً راقياً ، حاجة إلى أن تحذو الوسائل الفكرية والأدبية والجمالية هذا الحذو ، ومن ثم يغري قادة الفكر بخدمة الطبقة الحاكمة ، دون أن يدركوا إدراكاً تاماً ما يراد منهم أن يفعلوا . بل إن الطبقة الكادحة المرهقة (البروليتاريا) نفسها قد تفعل هذا ، بعد أن تكون قد أشربت روح القبول المهين اللين للأيدولوجية القائمة المقررة . وحتى أولئك الفنانين والمفكرين الذين يبدو أنهم متطرفون أشد ما يكون التطرف ، فهم

بعيدون عن الشرور ، دافعون إلى الإصلاح ، تتحكم فيهم أو تحكمهم ، بشكل أو بآخر ، الظروف الاقتصادية التي نشأوا فيها . إنهم كثيراً ما يستنكرون المساواة الوهمية ، ولكنهم يتجاهلون أو يتغاضون عن الأسباب الاجتماعية الحقيقية لشقاء الإنسان وجرائمه و فقره وحروبه . وقد يتسمون بحسن النية ، وقد يحسون في أعماق قلوبهم بمصالح الفقراء والمظلومين ، ولكن افتقارهم إلى حسن الإدراك يحبط عادة جهودهم ، وتحول الطبقة الحاكمة الحركات الثورية التي قد يحاولون إثارتها وتغذيتها إلى مسارات جانبية غير ذات فعالية .

ويقول الماركسيون بأن الثقافة — شأنها شأن الثروة المادية — تراكم من جيل إلى جيل ، وخاصة في الأساليب النفعية ، ففي هذه ، وعلى الأخص في وسائل الإنتاج والتجارة ، كان هناك تقدم مستمر سريع الخطى بشكل واضح . ولا تختلف وسائل الفنون الجميلة عن هذه اختلافاً جذرياً ، فإنها تنشأ ، إلى حد كبير عن الأشغال الاقتصادية وما يتصل بها ، وتخدم حاجيات اجتماعية . والذي يحدث أن أعمالاً فنية معينة وطرزاً وقواعد وأساليب ونظريات للقيمة ، كلها تنتقل كأجزاء من التطور الثقافي . ولكن الفن لا يظهر — طبقاً للنظرية الماركسية — تطوراً متصلاً كامل الاتصال . إنه إلى حد كبير ، يتطور في كل مرحلة ، عن أوضاع الملكية والسلطة السائدة . وحينما يكون هناك أساس اقتصادي جديد ، في ظل طبقة جديدة تقبض على زمام السلطة ، تنشأت عليه أنماط جديدة من الفن ، وكأنها بنيان علوي ، بدلا من أن تتطور مباشرة عن أساليب سابقة . ولكن الفن والأفكار في كل أوان تحمل سمات باقية من الماضي ، قدر ما تحمل من ارتفاعات معاصرة . إن تبجيل الماضي ، وكذا المصالح المكتسبة القائمة على تخليده ، قد تدفع بالفن إلى تمجيد الأنكار والانتجاهات التي هي أكثر تميزاً بخصائص مرحلة اجتماعية سابقة ، مثل العمارة القوطية في الكنائس الحديثة . ولكن إذا كانت الثقافة مزدهرة قوية ، فلا بد أن تنبثق في الوقت المناسب أيديولوجية جديدة ، وتجذب في الفن أشكالاً جديدة للتعبير . ومن ثم فإن أشكال الفن القديمة المنحدرة عن نظام

اقتصادي غابر أو مختصر ، تميل إلى أن تصبح آلية شكلية عديمة الحياة ، وقد يتلو ذلك طور مضمحل من أطوار الفن ، حتى تسيطر الطبقة الناشئة على الثروة وتستخدمها ، فجأة أو تدريجاً . وإن فرط الانهماك في الشكل والأسلوب — بما في ذلك مفهوم الفن للفن — علامة على هذا الاضمحلال أو التدهور . فإن الفن السليم ، إنما ينبع دائماً من المصالح النفعية الجوهرية وغير هامن وقائع الحياة الاجتماعية ، ويخدم الحاجيات البشرية العريضة ، ومن ثم فإن الفنان يحترم نفسه ويحترمه الناس في الدولة الاشتراكية بوصفه فرداً يؤدي وظيفة اجتماعية قيمة . ويقول الماركسيون المعاصرون بأن الرخاء العظيم وازدهار العلم والفن ، نتيجة لما حققته الرأسمالية من نجاح من قبل ، يؤذن كله الآن بالزوال . ويصرون على أن الفن الرأسمالي منحط ، وفي مقدور ثورة العمال وحدها أن تهبي نهضة جديدة سليمة القوة والنشاط .

ومن جهة أخرى حذر ماركس ولينين من الافراط في تحقير الفن الماضي لمجرد أنه قديم ، أو لأنه يعبر عن اتجاه اجتماعي مختلف . فقال لينين : « ينبغي أن نحفظ بكل ما هو جميل ، ونتخذة مثلاً ، ونستمسك به رغم أنه قديم . » ويجب الاحتفاظ بكل المنجزات الثقافية السابقة ، وعلينا أن نعي « أنه لا يتيسر بناء ثقافة بروتيتارية ، إلا عن طريق المعرفة الوثيقة الدقيقة بالثقافة التي أبدعها نمو الجنس البشري بأسره ، والعمل بها وإعمالها من جديد . » (١) وأكد ماركس وإنجلز على أن الفن الديالكتيكي البحث والدعائي الصارخ ، هو فن سقيم غير فعال ، على حين أن الفن يجب أن ينطوي على حيوية وخيال وشكل ومهارة . وأعجباً بكثير من فنانى العهود الماضية الذين خدموا أو أذعنوا لنظام اجتماعي ظالم ، لأنهم وفقوا في التعبير عن ايدولوجية العصر ، أو لأنهم عبروا عن المثل العليا الإنسانية الصالحة لكل أوان ومكان .

(١) المجلد التاسع ، ص ٤٧٠/٤٧١ . اقتبسها سومرفيل في كتابه « Selected

Works » ص ١٢٨ ..

ويعتبر الماركسيون الحداثيون أن الفن ، إلى جانب الدين والتعليم ، وسيلة من أقوى الوسائل لاشراب كل من الجماهير والصفوة المختارة ، المبادئ والنظريات ، وللتأثير على عقولهم وعواطفهم حتى يتقبلوا ويقرروا نظاماً اجتماعياً بعينه ، أو يتمردوا عليه في وقت الثورة . والماركسية أبعد ما تكون عن معاملة الفن في شيء من التلطف والمجاملة ، كما تفعل الرأسمالية غالباً ، على أنه مجرد تسلية أو زخرفة سطحية ، وهي لا تعتبر الفنان في ظل النظام الشيوعي شخصاً شاذاً أو مهرباً . بيد أن الفنان لا يسمح له أن يكون مطلق الحرية في التعبير عن نفسه بصفة فردية ، بل إنه لزام عليه في الدولة الشيوعية أن يعبر عن أحاسيس إيجابية تدعم المثل العليا للطبقة العاملة والمجتمع الجديد اللاتطبقى ، الذى يجب أن ينبثق ، كما ينبغي عليه أن يخضع لنظام الحزب ولحكومة العمال .

٣ - منهج ماركس بالمقارنة بمنهج فرويد

حلل الباحثون الماركسيون عدداً من الفنانين ومن أساليب العصر ، وخاصة في الأدب ، ليستخلصوا دلالتها في دياكتيكية التاريخ ، وفي التسلسل الطبقي في الأزمنة التى عاشت فيها . والماركسية ، مثل التحليل النفسى ، تهلى المؤرخ والناقد ، إلى أن يتقصيا ما تحمت أشكالها الظاهرة ومعانيها الخفية ، من أسباب أعمق ودوافع مستترة ، قد لا يكون الفنان وجمهوره على وعى كامل بها في حينها . فالأنماط المتنوعة في مادة الموضوع ، وفي الوظيفة ، وفي تمثيل أو عدم تمثيل شيء بذاته ، وتنوع حبكة الروايات والشخصيات والمواقف والأساليب والسمات الزخرفية - كلها بات الناقد يعتبرها ، وكأنها تقريباً رموز لم يتيسر تحقيقها لهذه العوامل الأساسية الكامنة .

ومهما يكن من شيء ، فثمة فارق كبير بين النظريتين بالنسبة لطبيعة هذه العوامل الأساسية الكامنة المعروضة ، ومن ثم بالنسبة للدوافع والدلالة الخفية في الفن . فليس غريباً إذن ، أن ينظر أتباع كل من النظريتين إلى الآخرى

بعين العداء عامة ، رغم أن النظريتين ليستا متناقضتين كل التناقض . إن كلا منهما تشير إلى عوامل معينة حقيقية سببية في تحديد الفن ، ولكن أياً منهما لا تروى القصة كاملة . فيميل التحليل النفسى إلى الاقلال من شأن التنوعات الاجتماعية الاقتصادية ، والتركيز على صراعات شاملة تقريباً داخل النفس الإنسانية ، أو بينها وبين المدنية بصفة عامة . وعلى حين أن « الفرويدى » المتطرف يفتش فى الفن عن الكبت الجنسي غير الواعى وعن عقدة أوديب ، وعن الصراعات الأخرى فى الفرد وفى الجماعة ، نجد الماركسى المتطرف يبحث عن تعبيرات عن المصلحة الاقتصادية والايديولوجية الطبقية . إنه يبحث فى الفن عن تعبيرات واعية أو غير واعية ، جليلة أو خفية لاتجاهات حددها وضع الفنان ووضع من يرعونه ، ودوره ودورهم الاجتماعى الاقتصادى . وهو بذلك يعنى أنه حالما تبرز هذه الأمور كلها ، فإن السببية التاريخية ، والأهمية الأساسية الراهنة للفنان وعمله ، قد فسرنا إلى حد كبير . ولقد امتدح بعض الماركسيين فنانين من كل العصور ، بنسبة ما يبدو أنهم عبروا عن اتجاه بروليتارى ، من عطف على الفقراء والمضطهدين ، وإظهار روح البغضاء نحو الطبقات العليا ، وبعبارة أخرى لكونهم « اشتراكيين قبل الأوان » إذا كانوا قد ولدوا قبل عصر ماركس .

٤ - بليخانوف ونقاده

يتمثل فى كتابات بليخانوف G.V. Plekhanov (١٨٧٣ - ١٩١٨)^(١) كل التركيز الشديد الذى يكاد يكون مقصوراً ، على الصراع الطبقي فى تفسير سبب الفن ودلالته . والواقع أن مثل هذا الافراط فى المغالاة فى التبسيط الذى ينطوى عليه التوكيد على العوامل الاقتصادية وكأنها العوامل المؤثرة

(١) Essays in the History of Materialism (لندن ١٩٢٤) وكذا كتاب Art and Social Life (لندن ١٩٥٣) . وفى مقدمة هذا الكتاب الاخير يطلقون عليه « أول روسى يطبق النهج الماركسى على دراسة علم الجمال واصل الفن ، والادب والنقد الادبى » . وقد بدأ هذا الكتاب فى الثمانينات من القرن التاسع عشر .

الوحيدة ، يتميز به بعض الماركسيين الذين جاءوا فيما بعد ، بدرجة أكثر من ماركس وانجلز نفسيهما . وقد سلم انجلز بأنه هو وماركس ، كانا ، أول الأمر ، قد بالغوا في التركيز على العامل الاقتصادي لأسباب جدلية . « إن اللوم ليقع ، إلى حد ما ، على ماركس وعلى ، لأن بعض الشبان أكدوا أحياناً على أهمية الجانب الاقتصادي أكثر مما ينبغي له . أما نحن فكان لزاماً علينا أن نؤكد على المبدأ الأساسي أمام خصوصتنا الذين أنكروه » (١) . وبينما ظل انجلز يصر على أن الحالة المادية للوجود هي « العامل الأول » فإنه يستطرد القول بأن « هذا لا يمنع المحالات الأيديولوجية من أن تؤثر فيها بلورها ، رغم أن أثرها ثانوي » ، ثم أضاف أن ماركس في تعليقه على « الماركسيين الفرنسيين » في السبعينات ، دأب على أن يقول : « كل الذي أعرفه أنني لست ماركسياً » . وأعلن انجلز أنه « ينبغي أن يدرس التاريخ من جديد » ، ولا يكون قائماً على نهج أبيق من الاستنتاج الجازم المبني على معلومات تاريخية هزيلة . بالإضافة إلى الأساس المادي فإن العناصر المختلفة في البناء الثقافي العلوي « تمارس أيضاً تأثيرها في مجرى الصراعات التاريخية ، وفي كثير من الحالات ، ترجح كفتها في تحديد شكلها . » (وقد نضيف — ومضمونها — حيث أن التقاليد المحلية والبيئة تسهم في مادة الفن ووظيفته) وقال انجلز بأن هناك تفاعلاً بين هذه العناصر ، جميعها ، وبين « سيل لا ينقطع من الحوادث » .

وهذا بيان أو عرض معتدل ، ولو ارتضاه الباحثون الشيوعيون اليوم ، لقطع شوطاً بعيداً في سبيل تقبل الغربيين لفكرة الماركسية عن تاريخ الفن . إن البيان يحتفظ بجوهر ما جاء به ماركس ، ولكنه ينتقل فعلاً إلى « نظرية التعددية » التي قال بها تين .

(١) وسائل إلى كونراد شميت (١٨٩٠) جوزيف بلوخ (١٨٩٠) ، فرانز مهنج (١٨٩٢) وهانز ستاركبيرج (١٨٩٤) نشرها فوبر Feuer في Marx ، Engels : Basic Writings on Politics and Philosophy (٢٩٥ - ٤١٢) انظر ايضاً هاراب المذكور آنفاً ص ١٠ - ١١ .

وما إن نشبت الثورة الروسية حتى بدأ رد الفعل ضد التفسيرات المتطرفة للناموس الماركسي ، بالإضافة إلى غيرها من مبالغات الكتاب غير الشيوعيين في المداخل السيولوجي . ودمغ ميخائيل لفشتر هذه جميعاً بأنها « مذهب اجتماعي سوق مبتذل » ، مقتبساً هذه العبارة من كلام لينين سنداً له (١) . وشن حملة على بليخانوف وعلى الفكرة السائدة بأن « الأدب شكل تصوري للوعي الطبقي يعبر عن نفسه في صور لفظية » . وبدلاً من هذه الفكرة ركز على « الحقيقة التاريخية الجوهرية ، وهي أن الفن والأدب ليسا إلا انعكاساً للواقع الخارجي ، أو مرآة للخبرة البشرية الموضوعية الشاملة لكل النواحي » . ولم ينكر لفشتر العلاقة بين الفن والصراع الطبقي ، أو أهمية تحليل الفن على أساس الطبقات الاجتماعية . وأوضح أن الوضع الطبقي يشكل دوماً جزءاً هاماً من الواقع الموضوعي الذي يمثله الفنان القادر . ولقد امتدحت كتابات لينين عن تولستوي على أنها نماذج لأحسن نهج يعترف فيه بعظمة الفنان ، جنباً إلى جنب مع ظروفه الاجتماعية المحددة وقد رأى لينين أن « فن » تولستوي عكس الواقع الاجتماعي في عصره ، على حين أن فلسفته الهادفة وعظاته الأخلاقية أساءت تفسيره . (كان ماركس قد قال شيئاً شبيهاً بهذا عن بلزاك) . (٢) وبعد وفاة ستالين ١٩٥٤ حدث تساهل مؤقت في الرقابة الفنية ، وزاد قليلاً الاعتراف (نظرياً على الأقل) بتنوع العوامل التي تحدد الأسلوب والقيمة (٣) . ولكن الفكرة الماركسية الأساسية عن تاريخ

(١) Leninist Criticism في كتاب Literature and Marxism, a Controversy by Soviet Critics. نشره آنجل فلور في (سلسلة مجموعة النقد نيويورك ، العدد ٩) واستشهد بها سومرفيل ص ١١٨ - ١١٩ .

(٢) كادرس ماركس : « رسالة الى مرجريت هاركنس Harkness ابريل ١٨٨٨ » أعيد طبعها في كتاب « الادب والفن » كارل ماركس وفردريك انجلز « (نيويورك ١٩٤٧) ص ٤١ .

(٣) كتب فتكاس ترومبسا في مجلة Lituanus سبتمبر بعنوان « الادب والفن في برائن الواقعية الاشتراكية » وصف فيه ا . ا . زدانوف ، بأنه نصر متطرف لتبعية الثقافة وخضوعها لمبادئ الحزب ، وافر المؤتمر الاول للكتاب السوفييت

الفن لم تهجر ، ولم تتغير تغيراً جوهرياً . وكان الفرق هنا فرقاً في الدرجة فحسب .

وبالنسبة لتقييم الفن ، في تدعيم الأنماط المقبولة ، والرقابة على الأنماط غير المقبولة لا تزال السياسة الماركسية الراهنة تؤيد بشدة كل ما هو : (أ) واقعي في التمثيل ، (ب) متعاطف مع الطبقة العاملة والنظام الشيوعي كليهما ، على افتراض أن مصالحهما واحدة . وهذا في الفنون البصرية - التصوير مثلاً - يعني أن المناظر يجب إبرازها ، تقريباً ، كما تبدو للعين وفق التقاليد الغربية في المنظور والتلوين والتشكيل منذ عصر النهضة . أما في القصص والمسرح ، فإنه يعني أن الشخصيات والطبقات والأنظمة الاجتماعية والأحداث والمواقف التاريخية ، يجب أن تصور كلها وفق المفهوم السوفييتي السائد للحقائق . وثمة نزوع إلى إضفاء صفات مثالية على الأشخاص الذين يمثلون النظام الشيوعي . أما الفن الذي يعرض مفهوماً للحقائق مختلفاً اختلافاً جذرياً ، ومن ثم للواقعية ، فإنه لا يلقى تشجيعاً ، (مثال ذلك باسترناك في « دكتور زيفاجو » (٢)) . كذلك لا تلقى المناقشة الحيرة أو الحوار الفكري الطليق تشجيعاً ، بوصفهما وسيلة للكشف عن الحقيقة ، اللهم إلا في مجالات التكنولوجيا المحدودة ، التي لا تنطوي على النظرية الاجتماعية بطريق مباشر . وبالمثل ، فإن الأخيلة الطليقة والتشويهات التعبيرية (باستثناء أنماط الرسوم الكاريكاتورية المعتمدة) ،

= في ١٩٢٤ ، رسمياً ، مفهوم زدانوف في الواقعية الاشتراكية وبما لهذا المفهوم كان لزاماً على كل كاتب أن يصور الواقع تصويراً دقيقاً تاريخياً في نموه الثوري ، ويسهم في التحول الإيديولوجي لجماهير العمال ، وشطبت هذه القائمة من اللائحة في المؤتمر الثاني ١٩٥٤ ولكنها أعيدت في المؤتمر الثالث . وبعد هذه الخطوة قال م . جوس M. Gus « بأن الكتابة الصادقة معناها أن تعبر عن النزعات الموضوعية في تطور الواقع » ومن ثم فإن تحيزنا الشيوعي هو شكل أسمى أو الشكل الحقيقي الوحيد للموضوعية (Znamia « اللواء » ١٩٥٩ عدد ٣) ويقول ترويبا إن هذه الفرضية قائمة على « إيمان أسمى بالنظرية الماركسية اللينينية في اتجاهات التاريخ » . (٢) اتخذت مؤتمرات الكتاب الثمانية مواقف مختلفة بالنسبة إلى المدى الذي يجب أن تفرض فيه « الواقعية الاشتراكية » ، وبعد شيء يسير من التراخي ، أوصى باتخاذ سياسة أشد صرامة .

وتجارب تصوير الانطباعات اللاحقة أو الشكل المجرد ، لا تلقى تشجيعاً ، عادة ، هي الأخرى . ويستثنى من ذلك ما يوافق عليه من آراء عن الفنون الشعبية للشعوب السوفييتية (موضوعات البالية مثلاً) ، والفن الشعبي في الملابس والرقص وما إليها . وليس ثمة تشجيع للنشأوم « الذى يتسم به الغرب فى القرن العشرين ولكن الشيوعيين يمتدحون » البطل الإيجابى « (١) ويستنكرون تجارب القرن العشرين فى الفنون البشرية والموسيقية الخالصة (كما هو الحال فى بعض أعمال كندنسكى وشوستاكوفتش مثلاً) وينعتونها بأنها شكلية منحطة وهروب من الواقعية الاشتراكية « (٢) .

٥ - مواطن القوة والضعف

فى الطرائق الماركسية والطرائق المتصلة بها

الخلافاً الحديثة

رأينا فى بداية هذا الفصل كيف أن مؤرخى الفن الغربيين الذين يعارض معظمهم الماركسية والشيوعية بصفة عامة ، يولون العوامل الاجتماعية الاقتصادية مزيداً من التقدير والاعتبار . وحذا نفر من الكتاب الأمريكيين حذو أورستين قبلن ومبادئه فى « الاسراف الواضح ، والانفاق على حساب الغير » ، فراحوا يبحثون الفنون الشائعة — وبخاصة السيارات وأزياء النساء — بوصفها رموزاً للرغبة فى وضع اجتماعى فى مجتمع متنافس متحرك . وجرى تحليل الأفلام والرسوم الهزلية الواردة فى الصحف والقصص الشائعة ، تحليلاً

(١) انظر ت . مونرو « قصة الفشل : دراسة النشأوم الماسر فى مجلة الجماليات والنقد الفنى » (١٧) ٢ ، ٣ ديسمبر ١٩٥٨ مارس ١٩٥٩ - ١٦٨/١٤٣ ، ٢٨٧/٣٦٢ وانظر ماثيوس « البطل الإيجابى فى الادب الروسى » (نيويورك ١٩٥٨) .
(٢) يقول بييردى بواذر الواقعية تعبر عن ارادة مجتمع نام فى ان يحيا ، اما الرمزية والتجريد ، فهما — على النقيض من ذلك ، من خصائص مجتمع يفتقر الى الثقة بالنفس « Une Histoire Vivante de la Literature Aujourd'hui » ص ٧٣٦ اقتبسها تروبا ...

مستفيضاً من وجهتي نظر التحليل النفسي وعلم الاجتماع . وتبدو لغير الشيوعي أن الكتاب السوفيت بطيئون (لأسباب جلية) في تطبيق مثل هذا التفسير على فنونهم . وليس المجتمع السوفيتي ، من الناحية العملية ، غير طبقي تماماً ، بل إنه ينمي يروقراطيته ورموز مراتبه في صورة بزات رسمية وأوسمة عسكرية وميداليات وسيارات وبيوت ريفية ، وامتيازات متفاضلة أخرى . إن تقييد التصوير والأدب بأنماط معينة معتمدة محافظة يتطلب قوة الكبح جماع الحوار المستمر من أجل التغيير .

إن ولاء الكتاب الماركسيين المتزمين لمبدأ تفسيرى واحد ولاء لا يجيدون عنه ، قد مكثهم من وضع مذاهب مهيبة للتفسير التاريخي ، وعلى النقيض منهم ، يبدو خصومهم في الغالب قانعين بجمع حقائق غير متصلة وتعميمات ضيقة الحال . فإن الكثير مما في مكتبة الباحثين غير الماركسيين أن يقولوه عن الفن ، يتعلق بحالات متعزلة ، ولا يرقى إلى أن يشكل كياناً متكاملًا من المعرفة والتفسير . ويعلق مير شاپيرو بقوله : « إن الكتاب الماركسيين هم من بين النفر القليل الذين حاولوا تطبيق نظرية عامة ... ولا يتركز الاهتمام العظيم للمنهج الماركسي في العلاقات المتغيرة تاريخياً بين الفن والحياة الاقتصادية في ضوء نظرية عامة للمجتمع ، فحسب ، بل يتركز كذلك في الوزن الذي أعطى للقوارق والصراعات داخل الهيئة الاجتماعية بوصفها محركات للنمو والارتقاء ، وما أعطى من وزن لنتائجها ، على النظرة العامة والديانة ، والأخلاق والآراء الفلسفية » . (١)

وليست أية نظرية حتمية في التاريخ بالضرورة زائفة أو فاسدة . فإنها ، وخاصة حين يكون اتجاهها طبعياً (Naturalistic) ، بمثابة فرض يمكن الاحتفاظ به ، رغم تعذر اثباته ، وإذا كان ثمة رجوع إلى الوراثة ، فإنه من اليسير أن ننظر عبر التاريخ ، ونقول بالنسبة لأي شيء حدث ، أنه

(١) بحث « Style » في كتاب « Anthropology Today » ص ٢١١ .

كان لزاماً أن يحدث هكذا . وإذا توفر لنا تصوير كلي معين للأحداث والظروف في لحظة واحدة بعينها ، فقد يمكن التدليل على أن أحداث وظروف اللحظة التالية محددة أو محتومة سلفاً . ولكن من مثل هذه العموميات ومن معرفتنا المحدودة بالحقائق في لحظة معينة ، ليس من اليسير أن نتنبأ تماماً بما سيحدث بعدها . إن اتجاه الأحداث الأساسي كثيراً ما يتخذ مسارات مذهلة . والواقع أن ما نصادفه من نجاح عرضي بين الحين والحين يؤدي إلى تغشية أبصارنا عن قصورنا واختفاقنا في مثل هذا التنبؤ . والحق أن مذهب الحتمية العامة العريضة في تفسير الأحداث الماضية لا يضيف إلى معرفتنا جديداً .

والماركسية - شأنها شأن بعض أنواع أخرى من الحتمية التاريخية ، تحاول تفسيرات وتنبؤات نوعية بشكل أدق . وهي تفعل هذا (أ) باختيار العوامل الاقتصادية على أنها المحددات الأساسية الأولية ، (ب) وبتطبيق الصيغة الديالكتيكية . ويعمل كل من هذين بنجاح إلى حد ما ، وفي بعض الحالات . وهناك حالات تسهم فيها معرفة العوامل الاجتماعية الاقتصادية اسهاماً كبيراً في فهم الأحداث الثقافية ، وأحياناً في التنبؤ الحديسي بها والتحكم فيها . وهنا يرحب المرء بالمنهج الاجتماعي بوصفه هاماً ومرشداً . ولكن هناك حالات أخرى يبدو أنه لا يلتقي عليها سوى ضوء باهت أولاً يلتقي عليها ضوءاً قط ، مثال ذلك الفروق الدقيقة ، ولكن الهامة ، بين الفنانين المتعاصرين في نفس البيئة ، وهو ما يصدق بصفة خاصة على فن القرن العشرين ، حيث لا يكون ثمة ، على الأغلب ، صلة واضحة بين التأرجحات التجريبية الواسعة في الأسلوب ، وبين خلفية الفنان الاقتصادية أو الاجتماعية . وهنا يتزع المرء إلى الإحساس بأن اصرار الماركسية على هذا الجانب من المسألة جاوز الحد في التبسيط ، وأنه غير فعال ، ومن ثم يبدو التزوع إلى حشر المنهج الاجتماعي عملاً نظرياً حزيناً .

وعلى حين نجد أن النظرية العامة عن الأثر الاجتماعي والاقتصادي على الفن يمكن بسطها في شيء من الاعتدال ، حتى تلقى قبولاً على نطاق

واسع ، فإن تطبيقها في تفسير أنماط معينة خاصة من الفن ، غالباً ما يكون بعيد الغور ، لا يقنع به الباحثون غير الماركسيين ، فقد لا ينطوي هذا التطبيق على شيء أكثر من مجرد سلسلة توكيدات حاسمة بغير دليل ، بأن ثمة أنماطاً معينة من الفن « ترجع » بشكل واضح إلى ظروف اجتماعية معينة ، أو أنها « تعبر » عن عقلية أرسقراطية أو براجوازية . وقد يكون هذا محدوداً أحياناً ، كما هو الحال في تفسير بليخانوف لرسوم بوشيه (١) ، بأنها ترجع إلى الترف العديم الجدوى في النظام القديم ، ومع ذلك ، فهل هو كل التفسير ؟ ماذا كان عن التقاليد السابقة في التصوير والنحت ؟ وفي أحيان أخرى يبدو التفسير أشد قصوراً ، كما هو الحال في محاولة هوسر أن يفسر نشأة تصوير شخصيات منفردة بأخلاقها وعواطفها وانفعالاتها في الأدب القوطي الأحدث عهداً : فهو يقول « إن الحافز الحقيقي للملاحظة السيكلولوجية ينبثق من أن معرفة الطبيعة الإنسانية ، أى التقييم السيكلولوجي الصحيح لشريك المرء في العمل ، هي من أهم المستلزمات الأساسية في التاجر » (٢) وفي هذه الحالة ، على حد قول رينشارد ولهم Wolheim « يكون » التفسير السيكلولوجي متكلفاً بشكل واضح » (٣) .

ولكى تكون الحجة مقنعة دامغة ، لابد أن توضح أن الحالة الاجتماعية كافية لخلق نزعة نفسية ملائمة لظهور نوع الفن الذى جاء بعدها . وأن هذه النزعة ما كانت لتنشأ من غير هذه الحالة ، كما يجب أن توضح أيضاً أن أية عوامل أخرى قائمة إذا ذلك ما كانت تكفى لانتاج هذا الفن ، فإن العامل السيكلولوجي ضرورة لازمة ، طالما أن العوامل الاقتصادية لا تستطيع أن تؤثر في الفن بشكل مباشر ، بل يجب عليها أن تفعل ذلك عن طريق

(١) بوشيه Boucher (١٧٠٢ / ١٧٧٠) مصور فرنسي صور الحياة اليومية والناظر الطبيعية .

(٢) « التاريخ الاجتماعى للفن » المجلد الاول ، ص ٢٧٢ .

(٣) « التفسير السيكلولوجي للفنون : بعض الفوارق - في أعمال المؤتمر الدولى الثالث لعلم الجمال » (تورينو - ايطاليا ١٩٥٧) ص ٤٠٩ .

ميول البشر وأحاسيسهم ومعتقداتهم . ورغباتهم . ولائبات علاقة سببية وثيقة بين حدث اجتماعي نرسم له بحرف «أ» وحدث في «ب» لابد أن يكون المرء قادراً (من الناحية المثالية) على إثبات أن «أ» تليها «ب» دائماً ، وأن «ب» تسبقها «أ» دائماً وأن «ب» غير مرتبطة بأي عامل آخر . وهذا على وجه التحقيق لم يتيسر إثباته بأي قدر من الدقة ، وسوف يستحيل إثباته في ضوء معرفتنا الراهنة . وثمة أشياء كثيرة جداً قابلة للتغيير ، والعديد منها يستعصى على الملاحظة ، والتاريخ لا يقدم إلا التزر اليسير جداً من التكرارات المتطابقة . وأدت هذه الصعوبة ببعض الفلاسفة إلى النقيض الآخر ، حيث انتهوا إلى أن التفسير التاريخي لا يمكن أن يكون علمياً بحال من الأحوال ، وأن العلم والتاريخ على طرفي نقيض .

وقد تصبح هذه التزعة شكية سلبية خالصة عقيمة ، وعلى النقيض منها فأن للمنهج الماركسي من الجراءة الإيجابية والقوة مالا يمكن اغفالهما في سهولة بقليل من التصحيحات المسهبة . إن التفسيرات الاجتماعية لم يثبت بطلانها ، إنها عادة غير كافية ومتحيزة ، ولكنها تستحق المزيد من الاختبار الدقيق . ومع التسليم بأن الدليل المنطقي والمقاييس العلمية متعذرة في معظم حالات التفسير التاريخي ، فإنه لا يزال من الميسور تكوين رصيد متزايد من التفسيرات المعقولة المؤقتة التجريبية . فإذا وجد المزيد من العلاقات الواضحة الدلالة والأهمية بين الاتجاهات الاجتماعية الاقتصادية وبين الاتجاهات الفنية ، على حين لا يوجد شيء منها بين اتجاهات الفن ، وأية اتجاهات أخرى ، نقول إذا أمكن هذا ، فإن المدخل السيسولوجي لابد أن يتدعم تبعاً لذلك .

إن المبدأ الديالكتيكي ليسط تبسيطاً يجاوز الحد ، حين تختزل العملية التاريخية إلى صراع بين ضدتين مفترضتين ، ضدتين اثنتين فقط ، أو حين تختزل تركيب ثقافي إلى عنصرين اثنتين ، واثنين فقط . إن كل وضع اجتماعي ، ثقافي ، فني ينطوي على عوامل كثيرة ، منها ما يعارض بعضها بعضاً ، ومنها ما يقوى بعضها بعضاً ، ومنها ما هو مزيج من هذا وذاك ، أو متقلب .

ويمكن أن يكون لكل « فرضية » تاريخية ، أو نظام اجتماعي اقتصادي معين ، أو توكيد قاطع في الفن والفلسفة ، أكثر من بديل واحد ، أو أكثر من ضد جزئي (١) . إن التفسير الماركسي ليقصر عن أن يكون أداة للتفسير أو التنبؤ حين يتجاهل العديد من ردود الفعل المحتملة لوضع ثقافي معين . وإذا افترضنا زوال الرأسمالية العتيقة القائمة على « عدم التدخل » ، فهناك نظم كثيرة يمكن أن تخلفها ، غير الشيوعية المتطرفة . وإذا سلمنا باضمحلال التصوير الانطباعي ، وبانهيار كل طرز الفن التي ازدهرت في ظل رأسمالية القرن التاسع عشر ، فهناك أيضاً كثير غيرها يمكن أن يخلفها . ومبلغ علمنا أنه ما من أحد استطاع ، مع الاستعانة بأي صيغة أو قانون ، أن يتنبأ بالطرز المستقبلية في أسمى الفنون الجميلة ، بأي قدر ملحوظ من الدقة . وليس ثمة قانون مطلق يمكن أن يستند إليه التنبؤ ، وربما استطعنا أن نجعل التنبؤ أو التفسير في هذا المجال أدلة الاعتماد عليه أو الثقة به أكثر فأكثر ، إذا جمعنا بين خطوط عديدة من البحث (٢) . وإذا كان المرء أن يتنبأ ، مع المزيد من الثقة والركون إلى ما يتنبأ به ، في مجال الفنون كما هو الحال اليوم ، بالنسبة للجو ودورات الأعمال المالية والتجارية (الرواج والكساد) ، فلزام عليه أن يزداد علماً ومعرفة بكل العوامل الرئيسية المتصلة بالموضوع . وسوف تكون العوامل الاجتماعية الاقتصادية من بينها ، ولكنها قد لا تكون بالضرورة أكثرها تنويراً للذهن ، فيما يتعلق بالاحتمالات المباشرة . وسوف يتوقف

(١) يشير نورثروب F.S.N. Northrop الى انه وفقاً للحنمية الديالكتيكية ، فإن ابتكار فرضية ما في الوقت المناسب لا بد وأنه ينتج تقييماً واحدة وواحدة فقط . « بيد أن نفى فرضية معينة لا يحدث تقييماً واحدة فقط فقد يستطيع المرء أن ينكر المبادئ الأساسية الشرعية للامبراطورية الرومانية المقدسة بطرق كثيرة مختلفة » . ثم يضيف : « لذلك فإن التطور الثقافي الذي هو ديالكتيكي ، لا يمكن أن يكون حتمياً خالصاً » . « القيم الثقافية » في كتاب Anthropology Today (ص ٦٧٧) .
(٢) هاجم كارل بوبر النظرية الماركسية ونظريات التبيان التاريخي « الأخرى » لدعمها دون مبرر ، انه يمكن التنبؤ علمياً بالتزعمات المستقبلية ، وعلى أساس قوانين وأنماط في التاريخ « The Poverty of Historicism » (لندن ١٩٥٧) وأعيد طبعه في ف . جاردنر « نظريات التاريخ » (جلنكو ٣ - ١٩٥٩) .

الشيء الكثير - كما هو الحال في الاقتصاد - على ما إذا كانت العملية تخضع
لنظام مركزي ، أو أنه أجزى لها الانطلاق في طريق حر نسبياً .

ولا يعني ، في هذا البحث ، صحة : التقييمات الماركسية في الفن
- التقييمات الماركسية للفن ، ولا صواب السياسات والمعايير التي تبني عليها ،
ولكنها تتضمن فروضاً ملتبسة لحقائق تاريخ الفن وأسبابها المتصلة بموضوع
دراستنا . وليس من الحقائق الثابتة بأي حال من الأحوال أن طرز الفن :
المتشائم ، غير الواقعي ، والتجريدي تعود بالضرورة إلى « تدهور النظام
الرأسمالي » ، أو أنها تعبر بالضرورة عن أيديولوجية برجوازية . فكل الطرق
يمكن أن تزدهر في ظل الشيوعية ، إذا لم تكبح عنوة ، وهي تنتعش فعلاً ،
إلى حد ما ، في بولندة ويوغوسلافيا ، ومن جهة أخرى نرى أنها عامة
في ظل الرأسمالية الحاضرة . وقد يعبر كل منها كذلك عن دوافع سيكولوجية
أعمق ، غير مقيدة بنظام اجتماعي اقتصادي واحد بعينه ، وجدير بالذكر
أن الشيوعية لم تقض قضاء مبرماً على أسباب شقاء الإنسان ، وليس ثمة نظام
اجتماعي في مقدوره أن يحقق ذلك . إن التشاؤم ، بوصفه « إحساساً حزيناً »
بالحياة ، إنما هو إلى حد ما احتجاج دائم يتكرر على فواجع الحياة وخيبة
الأمل فيها ، بين سكان هذا الكوكب حيث تخلق رغبات الإنسان ومثله
العليا أبعد كثيراً عما يحتمل أن يحققه في ظل أي نظام اجتماعي ، وثمة أفراد
أوتوا دائماً سعة في العقل وبسطة في الجسم أكثر مما أوتى آخرون . وإن الشيوخة
والموت ليتزلان بالشيوعيين والرأسماليين سواء بسواء .

وقد يعبر التمسك الشديد بالأشكال الخارجية والتصميم الزخرفي والتجريد
في الفن عن « فرار سلبي من الواقع » ، أو من ناحية أخرى ، عن اهتمام
إيجابي تكنولوجي بالآثار السيكولوجية لمختلف أنماط الشكل الفني ، بما في ذلك
التصميم البشري والتعبير الفردي العاطفي . وكما أن التجربة الحرة بالأساليب
الفيزيائية والكيميائية يمكن أن تنفع كل الناس من كل الطبقات في ظل أي نمط
من النظام الاجتماعي ، فكذلك شأن التجربة الحرة في أشكال الفن وأساليبه .

وإن المزيد من إرخاء قبضة التحكم ومن تخفيف التوتر في محيط الشيوعية ،
يحتمل أن يفسح المجال لموجة جديدة من التجريب والتنوع في الفنون ، قد تشمل
أنماطاً تدمج اليوم بأنها « متمسكة بالشكلية » أو أنها « تشاؤمية » : وكما هو
الحال في العلوم الفيزيائية ، قد يجدون من الوسائل ما يقولون به إنها أي الفنون
- متمشية مع السياسة الشيوعية العامة في التنمية التكنولوجية ، وإنها استمرارات
منطقية للعملية التاريخية .

ويبدو للعلماء الغربيين أن النقاد الماركسيين يجاوزون الحد كثيراً في تبسيط
التاريخ ، كما يجاوزون الحد كثيراً في التركيز على الصراع الطبقي بوصفه مؤثراً
في الفن ، وقد يجمع المؤرخون وعلماء الاجتماع خارج نطاق العالم الشيوعي
على أن للعوامل الاجتماعية الاقتصادية أهمية كبرى دون ريب ، وأنها في بعض
الأحيان حاسمة ، وأنها كثيراً ما تكون القيد الأساسي الأول ، ولكنها
ليست دائماً كذلك ، كما يجمعون على أن الأثر قد يسير في الاتجاه
المضاد كذلك ، فينصب أثر عوامل الوراثة البيولوجية وغيرها من العوامل
الثقافية على تشكيل الأنماط الاجتماعية والاقتصادية وتغييرها . وعلى حين
يكشف المدخل السوسيولوجي الطريق وينير السبيل ، فإنه ليس المنهج المثمر
الوحيد . ولا يمكن تفسير كل شيء ، وبخاصة في الفن ، بهذه الوسيلة .
فإنه يميل إلى إغفال مظاهر الفن التي تنبع من الطبيعة الإنسانية بصفة عامة ،
ومن شواغل الإنسان ومصالحه العامة ، أكثر مما تنبع من دوره في ظل نظام
اجتماعي معين . كما يميل إلى إغفال الفوارق الفردية ، أي الجوانب التي هي أكثر
تميزاً للشخصية ، والتي هي (كما اعترف ماركس نفسه) بالغة الأهمية
في الفن ، ولا يمكن تفسيرها برمتها على أسس اجتماعية (١) ويميل إلى إغفال
القوة الباطنة الدافعة إلى التغيير الأسلوبية في فن معين ، وفي خط معين من
الارتقاء أو النكوص ، والأثر المباشر للتقاليد الفنية على ما يستجد من الفن .

(١) من رأى أرنولد هوسر انه « ببساطة لا يوجد تفسير آخر للتغيير الأسلوبى ،
وليس نية لا تفسير نفساني » . (فلسفة تاريخ الفن) ص ٢٥٨ .

ولا يتجاهل المؤرخون الماركسيون المدققون هذه الظواهر ، ولكنهم غالباً ما يقللون من قدرها بوصفها عوامل سببية بحكم وجودها ، في الوقت الذي ينسبون فيه الشيء الكثير إلى الأسباب الاقتصادية .

وعلى حين يؤكد البحث التاريخي كثيراً من التفسيرات الاجتماعية في الفن ، فهو يظهر كذلك ، انه يمكن أن تنبثق فنون وأذواق متباينة كل التباين في ظل أحوال اجتماعية اقتصادية متشابهة إلى حد كبير ، كما تنبثق فنون وأذواق متشابهة في ظل أحوال اجتماعية واقتصادية مختلفة كل الاختلاف . وبديهي أن ثمة عوامل أخرى تلج الباب بدورها . وفي بعض الحالات ترجح أهميتها « كما لاحظ انجلز ، فما هي هذه العوامل وبأية قوة نسبية تتفاعل ؟ إن تفاعلها متباين بطبيعة الحال ، أما عن قوتها النسبية فلا يمكن تقديرها إلا تقديراً تقريبياً فقط . ولا بد في هذا المجال من اجراء مقارنات كثيرة مسهبة بين مختلف عصور الفن وخلفياتها الاجتماعية ، بما في ذلك دراسة الأساليب الشرقية .

ومن الضروري ، للوصول إلى « نظرية سببية » وافية في تاريخ الفن ، الجمع بين المنهج الاجتماعي الاقتصادي والمنهج البيولوجي والمنهج السيكلوجي ، وغيرها ، بما في ذلك التحليل المورفولوجي (المورفولوجيا : علم التشكل) للأساليب ، وتاريخ انتشارها . ويحقر الماركسيون المتطرفون من شأن هذه الفكرة باعتبارها مشوشة منتقاة من مصادر ومذاهب مختلفة ثم عن سوء فهم من الرجوازية للعملية التاريخية ، ربما كان نابعاً من رغبة خفية في استدامة الرأسمالية . وهذا ما ينكره المؤرخون الغريون الذين يدافعون عن « تعدديتهم » ، على أنها أمر يتطلبه فتحس الحقائق بعقل متفتح ، في نفس الوقت ينظرون باحترام متزايد إلى المنهج السيكلوجي باعتباره أداة من أدوات البحث التاريخي .

وهذا المنهج ، وهو بالمعنى الواسع ، غير مقصور على الماركسية ،

هو فرض هام بين فروض أخرى . إنه برنامج للبحث ، وأداة للتفسير الجزئي وليس عقيدة أو وسيلة كافية للتفسير . وهو يتضمن ، بوصفه فرضاً ، حتمية اجتماعية اقتصادية ، جزئية ولكنها محدودة . إنه إيمان بأن لأساليب الإنتاج والتوزيع ، وبخاصة ضبط الثروة والقوة المادية ، على الفن أثراً قوياً بعيد المدى ، ولكنه ليس الأثر الوحيد المتحكم ، وليس بالضرورة حاسماً في حالات بعينها .

الفصل الثامن

نظرية تين في العوامل التي تحدد تاريخ الفن

١ - مواطن سوء الفهم الشائع لنظريته ، فضله
على الجماليات ، وعلى فلسفة التاريخ

كانت نظرية تين في تطور الفن أضيق مجالا من نظرية هربرت سبنسر ، ولكنها عالجت مسألة عويصة تركها سبنسر دون جواب تقريبا . فقد أحاطت بصيرة سبنسر بعملية التطور الكوني الواسعة بأسرها ، حيث لم يكن تاريخ الفن فيها إلا فصلا صغيرا حديثا . أما تين فقد ركز بصيرته على الأسباب التي تجعل فنون مختلف الشعوب تنمو في مسارات مختلفة ، وانتهى به هذا إلى نظرية عامة عن العوامل التي تحدد أو تتحكم في التاريخ الثقافي .

وقع سبنسر ، أكثر ما قنع ، بإبراز حقيقة التطور : كيف أن الفنون ضربت مثلا « للقانون العام الشامل » ، قانون تزايد التعقيد . ولكنه ألقى ضوءا يسيرا على لماذا فعلت الفنون ذلك ، وبأي الوسائط أو الأدوات المحددة ؟ وأكد التناقضات في تاريخ الفن : كيف أن كل الفنون في كل الأحقاب ، وعند كل الشعوب ، امتثلت لنفس القانون الكوني ، ومن ثم فإنه أولى قليلا من العناية لتنوعات الفن بين مختلف الشعوب . أما نظرية تين فكانت متعددة الاتجاهات بدرجة أكبر . وحاول كما حاول الماركسيون ، أن يأتي بالتعليل الطبيعي للتطور ويقويه ، بتفسير عملياته السببية . وكان تفسيره شبيها بتفسيرهم

من بعض النواحي ، ولكنه تعدى بشكل أكبر . وكان ، مثل الماركسيين . قليل العناية بالعملية الكونية ، أو بتطور الحياة قبل الإنسان ، ولكنه اهتم كثيراً بالحضارة واختلافاتها ، وسعى تين - أكثر مما سعى ماركس أو إنجلز أو سبنسر ، إلى تحليل نمو أساليب الفن المتميزة وتفسيرها .

وكان هيپوليت تين - Hippolite Taine مثل سبنسر ، عرضة للهجوم والتخريف والتشويه من جانب خصوم المذهب الطبيعي والتطورية في الجماليات والتاريخ الثقافي ، واتهم اتهاماً باطلاً ، بمحاولة اختزال أثر البيئة كله إلى أثر المناخ وحده (١) على حين أنه بين في وضوح وجلاء أن المناخ الطبيعي هو واحد من بين العوامل الكثيرة المؤثرة في هذا الوسط ، وأكد تأكيداً أكثر على المناخ السيكولوجي أو الثقافي الذي ينشأ فيه أى أسلوب من أساليب الفن . وليس صحيحاً كذلك أنه نسب كل شيء إلى البيئة ، لأنه أكد أيضاً على الوراثة . وجرى العلماء والمتأثرون « بالفلسفة المثالية » الألمانية على الخط من قنرتين ، شأنه شأن معظم علماء الجماليات الفرنسيين والانجليز - ، وراحوا يقللون من قدره على أنه مجرد نصير للتجريبية أو للمذهب الطبيعي (٢) .

وكان أثر تين على الأجيال اللاحقة قوياً بعيد المدى ، في الجماليات والنقد وعلم الاجتماع والتاريخ الثقافي ، ولكنه لم يقدر إلى حد بعيد ، فكما

(١) مثال ذلك مقدمة الترجمة الانجليزية لكتاب تين « تاريخ الادب الانجليزي » (H. Van Laun) (نيويورك ١٨٩١) ، أما الذي أكد اشد التأكيد على العوامل الجغرافية والمناخية فهو H.T. Buckle في كتابه « تاريخ الحضارة في إنجلترا » (لندن ١٨٥٧ - ١٨٦٢) لاين . انظر M. Cohen في كتابه « معنى التاريخ الانساني » (لأسال ٣ - ١٩٤٧) الفصل الخامس « العامل الجغرافي في التاريخ »

(٢) يمثل التعريف الشائع في عمل تين في كتاب ك . جليبرت وه . كوهن Kuhn « تاريخ علم الجمال » (بلومنجتن . انديانا ١٩٥٣) ص ٤٧٩ ، حيث قال : « ان تين ذهب خطوة أبعد ، فهو يلح على أن عمل الفن انما هو نتاج البيئة وحدها ، ليس غير » . كذلك يحط من قدر تين في شيء من الحق والسفاهة ، ب كروتشي « علم الجمال » الفصل ١٩ ، وليونلاد فنتورى ، وهو مؤرخ ايطالي تأثر تأثراً شديداً بالمثالية الألمانية في كتاب « تاريخ النقد الفني » (نيويورك ١٩٣٦) ص ٢٢٩ وما بعدها .

يحدث في أحوال كثيرة ، أثر الذين كتبوا عنه أن يركزوا على أخطائه ، ونواحي القصور عنده ، وكثيراً ما فعل هذا أولئك الذين نهجوا نهجه ، دون أن يتدبروا ما أقدموا عليه ، لأنهم كانوا أكثر انشغالا بالبحث التجريبي الجديد ، منهم بتقدير فضل المفكرين السالفين . إن « النهج السسيولوجي » لتاريخ الفن والنقد الذي ينسب معظم الفضل (أو اللوم) فيه اليوم إلى الماركسيين ، ينبع من تين ، قد رما ينبع من ماركس وانجلز ، سواء بسواء . ولكن أدى اعتداله وتعددته إلى جعل آرائه أقل روعة وبهاء من نظريات كثير من المتطرفين (١) .

ومن الحجج الأساسية التي سيقمت ضد نظرية تين ، في عصره ، أنه أغفل أهمية الشخصية الفردية ، وأن عبقرية الفنان تلاشت عن الأنظار ، باختزاله الفن إلى عوامل اجتماعية وبيئية (٢) . ووجه الفوططبيعيون (فاسقة ما فوق الطبيعة) نفس الاتهام ضد كل تطورية ثقافية ، وكل المحاولات العلمية في الجماليات . وبلغ الاتهام أشد التطرف في محاولة إبراز أن الفن يعود كله إلى العبقرية الفردية الملهمة من عند الله . ولكن للاتهام ما يبرره إلى حد ما في حالة تين . فإنه في توكيده على الجوانب الاجتماعية أغفل الفرد نوعاً ما ، فعلاً ، ولكن النظريات التي جاءت بعده حاولت أن تعالج الاثنين علاجاً منصفاً ، على أساس علمي ، فهي تعترف بالجوانب الفريدة في الفنان الفرد ، قدر ما تعترف بالنواحي التي يشترك فيها مع الجماعة التي يعيش فيها ، حيث أن هذه الجوانب « الفريدة » نفسها تتأثر بالعوامل الاجتماعية والبيئية ، واعترف تين ، إلى حد ما ، بأهمية عظماء الفنانين والفروق الدقيقة بين

(١) إذا اردت خلاصة وافية منصفة لآراء تين ، انظر شولوم . ج ١٠ كامن Science and Aesthetic Judgment A Study in Taine's Critical Method (لندن

١٩٥٢) وخاصة الفصل ١٤ « ماذا ورتنا عن تين » :

(٢) انظر هـ ١٠٠ . نيدهام في «Le Développement de l'Esthétique Sociologique»

باريس ١٩٢٦ ص ٢١٦ . حيث استشهد بما قاله ب . دوسللو ، وج بارزيللوتي ،

و س بلادان في نقد تين .

أساليبهم . ولكن الحاجة الرئيسية في زمانه كانت إلى المزيد من العناية بالعمليات الاجتماعية والثقافية الكبرى . أما دور العبقرية الفردية ، فقد كان الفنانون والفلاسفة الرومانتيكيون يبالغون في تأكيد أهميته زمنياً طويلاً .

أما تحليلات تين لأساليب التصوير فقد طفت عليها منذ ذلك الوقت التحليلات الأكثر دقة وتفصيلاً في الأسلوب المفعم بالحياة في « علم الفن » الألماني ، كما هو ظاهر في أعمال فدلر وريجل وولفان ، كذلك أبطلت الأبحاث الأخيرة في الأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع ، إلى حد كبير نظرياته في (علم النفس) السلائي والقومي ، والحق أن هذا هو أسلوب العلم ، ولكنه يجب ألا ينطوي على الإفراط في الاقلال من شأن الرواد . فقد كان تين رائداً في استخدام المنهج العلمي الطبيعي في هذين المجالين كليهما ، ثم إنه ليستحق من الفضل والتقدير لبدئته الحركة العلمية في الجماليات ، أكثر كثيراً من فخر الذي لم يظهر مؤلفه الرئيسي إلا في ١٨٧٦ (١) ، وكان منهج تين أوسع كثيراً ، وأقرب إلى الاجتماع والتاريخ ، على حين أن منهج فخر كان إلى حد كبير يركز على النوق الفردي ، وهو محاولة سابقة لأوانها في التقدير الكمي . وحمل أصحاب النظريات الماركسية على تين بشدة باعتباره انتقائياً سطحياً بسبب تعددته ، وقالوا بأنه لم يؤكد تأكيداً كافياً على العامل الاقتصادي الاجتماعي .

إن تعددية تين في التفسير السببي تعددية حديثة من حيث أنها تتجنب الأنماط ذات الاتجاه الواحد الأشد صرامة في الحتمية التاريخية . فهي تبين مدى واسعاً من العوامل المتنوعة : مادية وبيولوجية ، وسيكولوجية واجتماعية وثقافية . وتجزئ تفاعلها بطرق شتى ، مع قدر متفاوت من القوة النسبية في أزمان مختلفة . وبذلك تتجنب الخطأ الذي ارتكبه كثير من الفلاسفة وهو أنهم نسبوا مجرى التاريخ كلية ، أو أساساً ، إلى عامل واحد أو قانون

(١) انظر Listowell في كتاب « A Critical History of Modern Aesthetics »

(لندن ١٩٢٢) ص ١٠٦ ولكن جيلبرت وكوهن يقران « بأن الكتاب الذي يعتبر بداية العلم الجديد هو كتاب فخر Fechner » « المدرسة الأولى في علم الجمال » .

مزعوم . كما تتجنب تعددية تين المنهج البالغ التبسيط الذى لا يزال شائعاً بين المؤرخين ، وهو نسبة كل الابداعات إلى الفنان الفرد ، مضافاً إليه أثر أسلافه المباشرين على نفس الفن بعينه . إن تين لا يقدم قانوناً بسيطاً واحداً . وهو فى نفس الوقت ، يتفادى خطأ الغير ، وهو أكثر شيوعاً اليوم ، ألا وهو التهرب من كل مشكلة السببية التاريخية برمتها ، وبذلك يلمح إلى « لا احتمية كاملة متشككة » فمن رأى تين أن لكن الأحداث أسبابها . وليست الأنماط العامة للأسباب غير محدودة العدد ، بل يمكن تصنيفها فى بضع مجموعات رئيسية ، كل منها قابلة للاستقصاء المتخصص . وتفاعلها متباين فى مختلف الحقب والثقافات ، ولكنه ليس متبايناً تبايناً كاملاً إلى الحد الذى يحول دون كل تعميم علمي .

وتداخلت حياة تين (١٨٢٨ - ١٨٩٣) مع حياة ملنس ، ولبيل ، ودارون ، وسينسر وهكسلى ، وماركس ، وانجلز . وكتب عنه إميل زولا (١٨٤٠ - ١٩٠٢) فى احترام وتبجيل ، واعترف بأثره ، وطبق منهج تين الاجتماعى فى تصوير شخصيات خيالية تأثرت بوسطها الاجتماعى . وقرأ تين فى شبابه فى لهف وشغف هيغل الذى أهاج فيه نظرة فلسفية تاريخية للأشياء . وكان يقال عنه إنه هيغلي « أساساً (١) » . ولكنه ، مثل ماركس ، سرعان ما شب عن الطوق ، وتخلص من أثر هيغل (٢) .

(١) R. Wellek فى مقال « نظرية الادب والنقد عند ايبوليت تين » فى مجلة « النقد » (شتاء ١٩٥٩) ص ١١ كذلك قال عنه بليخانوف « انه مثالى فى نظره الى التاريخ » لانه قال « ان التاريخ مسألة سيكولوجية » (بحوث فى تاريخ المادية) لندون ١٩٢٤ ص ٢٢٥ . وهذا يتجاهل حقيقة ان علم النفس فى حد ذاته يمكن ان ينظر اليه بطريقة مادية ، وان تين نظر اليه هكذا فى مؤلفاته الناضجة ، كما يتجاهل الاساس النفسانى للسلوك الاجتماعى الاقتصادى . ووجه النقد الى بليخانوف ماركسيون آخرون لاتزاله من قدر العوامل النفسانية فى البيئة (التي يعيش فيها الانسان) وكان تين من اشباع الفلسفة التجريبية أو الوضعية اكثر منه من انصار المادية « انا قليل الايمان بالفلسفة المادية الى حد ان العالم المادى فى نظرى ليس الا مظهراً » اقتبسها ولك ص ٩ .

(٢) انظر شولوم ج. كاهن ص ٢٤ وما بعدها ، و ٢٢٢ - « كان لتين تحفظات شديدة عندما قرا الفكر الالمانى لأول مرة » وكان فى جوهره اكثر انفاقا مع سبينوزا . =

وتقوم مؤلفاته الناضجة على فلسفة المذهب الطبيعي والتجريبية ، مع أثر يسير من المثالية الميتافيزيقية أو الثنائية . ونظريته في السببية طبيعية ، إذا قوبل بينها وبين النظريات الفوطيبيعية منذ عهد أفلاطون ، في كونها لا تستند إلى الإلهام الإلهي أو إلى عقل أو إرادة كونية ، لتفسير أحداث الفن . إن تين معنى بالأسباب والنتائج الطبيعية المدركة بالحواس ، والتي هي في متناول الدراسة التجريبية عن طريق العلم ، وهو مثل سينسر لا يتأمل في العال الأولي والواقع النهائي ورغم أنه يدرج أنماط الأسباب التي جاء بها في ثلاث مجموعات رئيسية ، فإن كلا منها تضم عديداً من المتنوعات المتباينة .

٢ - التنوع والاختيار البيئي في الفن ،

المناخ السيكلولوجي

لم يتأثر تين تأثراً مباشراً بأوجست كونت أو سينسر أو دارون ، ولكن الفلسفة الوضعية و « الداروينية الاجتماعية » كانتا ذائعتين ، فنقلنا إلى كتاباته . ففي أولى كتاباته ، نغني المقدمة (١) الهامة لكتابه « تاريخ الأدب الانجائزي » . حيث صيغت أفكاره الأساسية في إيجاز ، كانت ثمة إشارة إلى كتاب دارون « أصل الأنواع » . وأعقب هذه واحدة من المقارنات الكثيرة التي عقدها بين الحياة العضوية والخلق القومي ، وأعلن أن كليهما يتأثر بالبيئة في تنشئة الحاجيات والأنشطة والعادات والاستعدادات المعينة . وفي « محاضراته عن الفن » (٢) سار قدماً ليطبق مبدأ الاختيار الطبيعي على الفنون ، وقال

« وفي ٢٥ فبراير ١٨٥٢ ، كان قد تحرر تماماً من اوهامه بالنسبة لهيجل . وكتب تين حينئذ « واسفاه لقد تبدد وهم آخر » . ويبدو ان تين أخذ عن سيننوا الأمل في الروامة بين العلم الوصفي وبين تسلسل القيم ، أي الروامة بين النشاط المادي والنشاط العقلي .

(١) ص ١٨ - نشرت « المقدمة » أولاً في مقال بعنوان « التاريخ : حاضره ومستقبله » في ديسمبر ١٨٦٣ أما « التاريخ » نفسه فقد نشر أساساً في ١٨٦٣/١٨٦٤ .

(٢) ترجمة J. Durand (نيويورك ١٨٧٥) في مجلدين ، ويحتوي على « فلسفة الفن » وسلسلة أخرى من الأبحاث .

بأن درجة الحرارة والظروف الطبيعية تقوم « بالاختيار بين أنواع مختلفة من الأشجار فتسمح لبعضها بالتكاثر ، وتستبعد أنواعاً أخرى ، وهى تعمل « وفق الاختيار الطبيعى ... وهو قانون صالح للتطبيق فى الحالات المعنوية والمادية ، فى التاريخ وفى علمى النبات والحيوان ، فى العبقرية والخلق ، وفى النبات والحيوان ، سواء بسواء » . وهذا القانون يعمل عن طريق « حرارة معنوية » تتألف من الحالات العامة للأفكار والعادات وتسمى أحياناً « روح العصر » التى تنتقى من بين أنواع مختلفة موهوبة ، وتسمح فقط لهذا النوع أو ذاك بالنمو ، إلى حد الاستبعاد الكامل بشكل أو بآخر لسائر الأنواع . وقانون الاختيار الطبيعى لا يصنع فنانين لأن الموهبة والعبقرية هما مثل البذور . فمن المحتمل أن ينتج بلد ما فى مختلف الأوقات ، نفس العدد ، تقريباً ، من المواهب الكافية ، ولكن نسبة مختلفة من هذه وتشكيلات متنوعة منها هى التى ستنمو ، تبعاً للبيئة النفسانية السائدة .

وإلى جانب هذه الداروينية الثقافية وجد تين — كما فعل سبنسر — مجالا لمبدأ لامارك ، فإن خلق الإنسان المتكيف مع ظروفه ، يصبح أكثر ثباتاً واستقراراً بنسبة ما يحدث فيه الانطباع الخارجى بالتكرارات المتعددة ، وينتقل إلى ذريته عن طريق سلالة أقدم . وإن خلق الشعب فى أية لحظة إن هو إلا « تلخيص لكل أعماله وأحاسيسه السابقة . » (١)

ولم يهتم تين كثيراً بالمسألة التى أثارها سبنسر ، فبالإضافة إلى تاريخ الفن فى جملته عملية تعقيد متزايد . وعنى عناية أكبر كثيراً بنشوء الأساليب القومية أو الوطنية . والجماعات المنتجة للفن . ولكنه شرح معنى « التحفة الفنية » وفق الأسس التى وضعها سبنسر إلى حد ما ، « هى تلك التى تلاقى فيها أعظم قوة أكبر قدر من النمو » (٢) . ولم يحاول تين — كما حاول كثير من أصحاب نظريات التطور — أن يضع تعاقباً عاماً شاملاً للمراحل فى الفن جملة وتركز

(١) « تاريخ الادب الانجليزى » ص ١٨ .

(٢) « المثل الأعلى فى الفن » ص ٣٥٣ فى « محاضرات فى الفن » المجلد الاول .

اهتمامه عادة في نشأة مدارس فنية معينة ، ورأى أنها تتبع مبادئ تطورية . وأكد أن في كل منها دورة متكررة لمراحل قصيرة ، من البدائية حتى الناضجة إلى المتدهورة . وحاول أن يبرز أنه في الفن الأغريقي والهولندي والإيطالي والانجليزي ، نشأت أساليب متميزة ، نشأت كل منها عن طابع متميز .

ويدل إدراك تين للتاريخ على الأغلب على أساس مجموعات عرقية أو قومية مختلفة بعضها عن بعض ، ولكل منها طابع نفساني متميز ، يدل على أن نظريته كانت متعددة الجوانب أكثر مما كانت النظرية الماركسية. وفي تركيزه على النمط الدوري في تاريخ الفن على الطابع المتميز المستمر في كل حضارة قومية ، بدأ تين مساراً فكرياً قدر لسبنجلر أن يسوقه إلى أقصاه في القرن العشرين . ومهما يكن من أمر ، فإن رواية تين لم يكن فيها شيء مما تضمنته فلسفة سبنجلر من « حيوية » خفية وصوفية ، أو « حتمية » متأصلة أحادية صارمة . وبالغ تين وسبنجلر كلاهما في تبسيط تفسيرهما للثقافات العرقية المتعددة ، وبالغا في تقدير ثبات الطابع الذي يتميز به شعب ما ، وكذا للفوارق الثقافية بين الشعوب ، واستخف كلاهما بمدى النمو الثقافي التراكمي من شعب إلى شعب ومن حضارة إلى أخرى .

وعندما شرع تين في تفسير لماذا أبدعت مختلف الشعوب ألواناً متباينة من الفن ، غير معتمد في ذلك على مفهوم قوة روحية باطنة ، انساق إلى البحث أساساً في بيئة الفن عن عوامل فاصلة أو متحركة . وهنا كان لزاماً عليه أن يفتش عن الأحوال التي اختلفت ، اختلافاً بيناً ، من شعب إلى شعب ، والتي يمكن أن تكون متصلة اتصالاً سببياً بنوع الفن الذي أنتجه كل شعب ، وبدأ بدراسة أساليب الفن القومية ، وتتبعها إلى ماضيها بحثاً عن أسبابها ، فاهتدى إلى سبب مباشر شامل يكمن في السيكلولوجية المتميزة أو الطابع المحرك المسيطر في كل شعب . وقد تنوعت أوصاف هذا السبب فنعت بأنه « الموهبة الأولى - أم المواهب » أو « الحرارة المعنوية » أو « نهج معين للانطباعات والعمليات الداخلية » ، أو « مصدر الأفكار والعواطف ونموها

وطاقتها وارتباطها « . إنه يعمل ليهيء البيئة السيكولوجية التي يمكن أن تكون ملائمة للإنتاج في فن واحد ، وأسلوب واحد من الفن ، دون غيره من الفنون والأساليب . ويعبر عنه كل شعب بطريقة ملموسة في تمثيلات بصرية أو أدبية لشخصيات خيالية ، مثل اللاعب الرياضي الإغريقي أو مثل دون كيشوت أو فاوست .

إن ما يسميه تين « حرارة معنوية » يشبه إلى حد ما ، ما يسميه الماركسيون « أيديولوجية » وكذلك تشير المفاهيم الحديثة « نمط الثقافة » « نظام القيمة » إلى ظواهر مماثلة . على أن مفهوم تين هو أكثر اهتماماً بالجنس أو السلالة وبالقومية (١) ، منه بالحالة الاجتماعية الاقتصادية .

٣ - الجنس ، البيئة ، الألوان

ما الذي ينتج مثل هذا « المناخ » المعنوي أو السيكولوجي ؟ إنه يعزى إلى ثلاثة عوامل متفاعلة بعضها مع بعض : الجنس (العرق) ، الوسط ، المرحلة أو الألوان . وكل منها طائفة من العوامل متغيرة الخواص ، أكثر منه عامل واحد ، وصنفت بشكل تقريبي تحت هذه الأسماء الثلاثة ، ولكنها تتشابك وتتداخل . إن المناخ السيكولوجي يرتمه هو بمثابة جزء من بيئة الفن ، ولكن له محدداته البيئية أيضاً . أما « الألوان » فليس عاملاً متميزاً أو طائفة من العوامل ، ولكنه علم على الطريقة المعينة التي تنظم وتعرض سائر العوامل نفسها في أي وقت معين بذاته ، ومن ثم تحدث أثراً مميزاً مؤقتاً (٢) . والواقع أنه توجد فقط طائفتان من العوامل يمكن أن نسميهما

(١) ان الطابع القومي وعلاقته بالفن والدوق قديما وحديثا موضوع تناوله كثيرون ، وعلى الاخص فرنسوا اوجييه Ogier في كتابه « مقدمة عن صور وصياد » « Preface to Tyre and Sydon » ١٦٢٨ . انظر ما اقتبسه ب. ه. كلارك في « النظريات الاوربية في الدراما » (نيويورك ١٩٤٧) ص ١١٧ - .

(٢) سبق تين في فكرة تأثير الموهبة الفنية بما يحيط بها وبالحقبة التي ظهرت فيها The Abbé Dubos ومدام دي ستايل ، وستندال ، واكد هررد ، وف كوزان ،

اليوم « الوراثة » و « البيئة » . أما أهمية مفهوم « الأوان » ، فهي تنحصر في جذب الانتباه إلى مضامينهما وأشكالهما ونزعاتهما الدائبة على التغير ، وخاصة في حالة البيئات الثقافية .

وفي أى زمان ومكان ، سوف تظهر حصيلة العوامل الفعالة القائمة ، طبيعة متميزة معينة وصورة عابرة . وتلك مرحلة في التاريخ ، ترى وكأنها غير محددة الطول والمجال . وقد تكون فترة قصيرة الأمد تتميز بأحداث بارزة في فن واحد بعينه مثل « المأساة الفرنسية أيام كورنالى » بالمقابلة بينها وبين المأساة أيام فولتير . وقد تنتظم قرناً أو أكثر مثل العصور الوسطى حيث راحت فكرة سائدة تسيطر على كل نواحي الفكر والعمل : بل ورغم أن البيئة المادية والثقافية تظل ثابتة غير متغيرة اجمالاً ، فإن الموقف يكون مختلفاً في الفترة السابقة على عمل أى فنان عظيم ، وكذا في الفترة التالية له مباشرة . وبعد ذلك مباشرة ، يكون هذا العمل جزءاً من مجموع التقليد المتراكم الذي يشكل فناً في الجيل التالى : « فأحد الفنانين هو البشير أو السلف ، والثانى هو العقب أو الخلف ، وليس لدى الأول نموذج أو مثال ، ولكن الثانى لديه نموذج ، ويرى الأول الأشياء وجهاً لوجه ، ولكن الثانى يراها من خلال الأول . وبالمثل تتأثر أية حقبة كبرى في التاريخ بالحقبة السابقة . إن الأوان هو « القوة الدافعة المكتسبة » في التاريخ . إنه علم على حقيقة أن الجنس والبيئة يعملان في وقت واحد لا على صعيد بيضاء ، ولكن على أرض انطبعت عليها العلامات بالفعل . وحسبما يسلك الإنسان

= وجيزو ، هالام ، ويسيموندى وجوفروى - أكدوا دور البيئة المادية في التاريخ السياسى والأدبى . وأكد النقاد الرومانسيون على اثر البيئة الاجتماعية في الفن . ومن هؤلاء دى بونال *Reflections Critiques sur le Beau Moral* (١٨٠٧) وج . ب . دى يارانت *Tableau de la Littérature Française* (١٨٠٦) وأعلن هذا الأخير أن « الأدب تعبير عن المجتمع » وأنه ينسجم دائماً مع طبيعة المجتمع أو كما قال ميشليه « كما يكون المجتمع يكون الفن » . ووسع نين هذا المنهج السببولوجى الى نظرية أكثر منهجية وأكثر تعميقاً عن تكوين الفن .

سبيله في الأرض ، في أية فترة أو أخرى ، فإن أثره يكون مختلفاً ، وهذا يؤدي إلى أن تكون النتيجة كلها مختلفة .

وبمفهوم «الأوان» هذا ، وجه تين الأنظار إلى حقيقة أن البيئة الثقافية التي تبدلو مستقرة ثابتة نسبياً ، قد تتغير تغيراً جليرياً من سنة إلى سنة ومن يوم إلى يوم ، بالنسبة لتأثيرها على الفن . وقد تكون الأزجة والأساليب والاتجاهات الاجتماعية قصيرة الأجل ، ولكنها قوية طويلة بقائها . وبهذا المفهوم حاول تين أن يبلغ نفس الفراسة التاريخية التي عبر عنها ماركس وإنجلز بلغة الجدل . وهي أن مغزى أى حادث أو إنتاج ، وأية سمة فردية أو اجتماعية لا يمكن إدراكه إدراكاً تاماً ، بعيداً عن نسجها التاريخي ، وبالمثل فإن قيمة أى عمل فني : من حيث أنه عظيم أو تافه ، ليست نظاماً ثابتاً يسمو فوق تيارات التاريخ المتغيرة ، ولكنها شيء يمكن تقديره ، بالنسبة (أ) لوضعه المعاصر ، والمتفاعلين به ، ولما سبقه ولما لحقه ، وماذا حققه في زمنه ، (ب) ولوضعنا الحاضر بقدر نفكر في الإفادة منه أو التمتع به .

إن ما سماه تين «الأوان» أو «الفترة» التي تتميز بأحداث بارزة « قريب مما أسماه فلاسفة آخرون Zeitgeist أى «روح العصر» . وكثيراً ما يستخدم هذا الاصطلاح قصداً أكثر مما ينبغي ، ويؤخذ حرفياً على أنه يدل على وجود حقيقي بالمعنى الفوطيبيعى (الخارق للطبيعة) ، أو مرحلة في تفتح عقل كوني . إن تحرر تين من الميتافيزيقية الهيجيلية واضح في تجريبيته الدقيقة في هذه النقطة . فهو لم يزعم «روح العصر» أو «للحرارة المعنوية» واقعاً أكثر مما يمكن أن يلحظ في أعمال البشر وتعبيراتهم في الفن وفي نواح أخرى . وبمفهوم «الأوان» كذلك ، وجه تين الأنظار إلى ما في العملية التاريخية من تنوع في السرعة والقوة والدافعة والحركة الدينامية ، مما يؤثر في كل تغير متعاقب ، فليست «روح العصر» شيئاً ثابتاً أو حالة جامدة .

إن تركيز تين على التشكيل المؤقت بين العوامل السببية في أى وقت

بعينه ، إنما هو إضافة قيمة للمنهجية التاريخية : فهو يدل على خط للبحث لا غنى عنه في أية محاولة لتفسير أية حادثة أو عملية معقدة : وقد يبدو اليوم أنه واضح نوعاً ما ، ولكنه لم يكن كذلك أيام تين . فنحن نرى اليوم مثلاً أن ما يبدو للآباء والغرباء أنه بيئة عائلية ثابتة ، قد يختلف اختلافاً جذرياً في عين الولد الثاني عما كان في عين الولد الأول ، لا شيء إلا لجرد أنه الولد الثاني ، بكل ما ينطوى عليه من فارق . من وجهة نظره ، ونرى أى مدى الإمكانيات لدى الفنان الذى يتبع جوتو أو بالسترينا مختلف عما كان لدى جوتو أو بالسترينا . إنهما فتحا طرقاً يمكن السير فيها قدماً ولكنهما أغلقا طرقاً أخرى : وإذا صنع المرء ما صنعا ، مهما كان مستقلاً عنهما ، فإنه يعتبر اليوم مجرد تقليد أو محاكاة ، يقارن مقارنة غير ملائمة بالعمل الرائد الأول . إن جوتو أغلق بابين بصفة جزئية مؤقتة ، أعنى أنه جعل من الصعب لبعض الوقت بلوغ العظمة في أى من الاتجاهين التاليين : (أ) الطراز البيزنطى الذى ساعد على جعله بالياً عتيقاً ، و(ب) طراز جوتو نفسه الذى لا يستطيع إنسان أن يكرره بكل دقة ، وإلا كان مقلداً . ووجد ماساتشو باباً ثالثاً ، فبعد تيتيان وبيتروفن كان من العسير على الفنان الشاب أن يجد سبيلاً جديداً إلى العظمة ، ومهما كان على كره منه ، فإنه كان لزاماً عليه أن يتبعهما من بعض الوجوه ، لا شيء إلا لأنهما قطعاً شوطاً بعيداً في الطريق الذى كان ميسوراً في أيامهما ، فإذا حاول أقصى الجهد في تجنب أثرهما ، فلربما انساق إلى تفاهات أو طرق مسدودة أو مبالغات متكلفة .

وما الذى يحدث هذا « الأوان » التاريخي ؟ يقول تين انه ينتج عن التفاعل السابق المشترك بين الجنس والبيئة ، وبين الطابع القومى الفطرى والظروف المحيطة . ولذا يجدر تحليل كل من هذه إلى عناصره .

٤ - الجنس والوراثة من حيث علاقتهما بالثقافة

تعرضت فكرة تين عن الجنس للهجوم ، حيث اتهمت بأنها أدت

إلى الأيديولوجية النازية التي سبقت الحرب العظمى الثانية (١) . وهذا اتهام جائر ، لأن فكرة تين خالية من أسوأ سمات هذه الأيديولوجية ، ألا وهي الاعتقاد بأن جنساً ما أسمى بالفطرة من سائر الأجناس ، وأن له الحق في حكم الآخرين بالقوة . وكان رد الفعل بعد الحرب قوياً ضد «العنصرية» إلى درجة أن أى توكيد على هذا المصطلح في فلسفة التاريخ يبدو الآن بالياً وخطيراً . ولكن هناك في فكرة تين عن الجنس ما يجدر المحافظة عليه تحت اسم أو آخر . والمهم في الأمر هو التمييز بين العناصر الصحيحة والبالية أو التفريق بين الغث والثمين . ويقول تين « إن ما نطلق عليه الجنس هو الميول الوراثية المتأصلة التي يأتي بها الإنسان معه إلى العالم ، والتي تتحد عادة مع الفوارق الملحوظة في مزاج الجسم وبنائه » . وإلى هذا الحد فالكلام جميل ولكن تين يستطرد من هذا إلى نظرية متطرفة باطلة يتعذر الدفاع عنها ، هي نظرية « استمرار الجنس » . فهو يقول بأن جنساً مثل الجنس الآري القديم عاش لمدة ثلاثين قرناً في كل مناخ ، من نهر الكنج إلى جزائر الهبريلز في شمال الأطلسي غرب اسكتلدة ، ومر بكل مرحلة من مراحل الحضارة والانتقال ، « يظهر رغم ذلك في لغاته ودياناته وآدابه وفلسفاته ، وحدة الدم والفكر اللذين يربطان حتى اليوم الفروع التي نبتت منه بعضها إلى بعض . ومهما اختلفوا فإن أصلهم أو نسبهم لن يزول أو يمحي ... فلقد بقي ما كان في النموذج الأصلي من صفات مميزة » . إن هذا البيان يتجاوز الدليل ، وهو لا يلقى قبولا اليوم .

إن السمات التي أدرجها تين تحت عنوان « الجنس » تشمل كثيراً مما يمكن اليوم تصنيفه على أنه ثقافي ، لأوراثي ، وفي علاجه للفن الهولندي بدأ بما اعتبره سميات مشتركة للعنصر الجرمانى ، بوصفه مناقضاً للعنصر اللاتينى . وبعض هذه المميزات جثمانية . ولا ريب في أنها وراثية ، مثل البشرة البيضاء ،

(١) انظر دفاع ولك Wellek من تين في هذا الصدد ، « المرق عند تين لا يبدو

ان يكون عبقرية الامة »

والعيون الزرقاء والشعر الأشقر والأجسام الضخمة والقسمات غير المنتظمة ،
يبدو أنها لا تتوفر في كل الهولنديين والألمان . ويبالغ تين في تشابه الأفراد
في جنس معين أو قومية بعينها . وبعض السمات التي يذكرها يمكن اليوم
تصنيفها على أنها ثقافية بأسرها أو في جزء منها ، حتى ولو كانت مبنية
على ميول أو استعدادات فطرية مثل . « الشهية النهمه للحم والشراب » مع
« بلاد الانطباع ، والحركات وخمولها » . ويشير إلى أن المناخ البارد
الطرب يساعد على وجودها . ويقول عن السكسون في تتبعه لمصادر الأدب
الانجليزي « إن الأجسام البيضاء الضخمة ، وهدوء الطبع ، والعيون الزرقاء
الشرسة والشعر الأصفر الضارب إلى الحمرة ، والمعدة التواقه إلى الطعام ،
الممتلئة باللحم والخبز ، والتي تدفئها المشروبات القوية ، والمزاج البارد
والبطء أو التأني في الحب ، وملازمة البيت والاهف على السكر الفاضح -
هذه كلها هي المعالم التي يحتفظ بها في الجنس حتى اليوم التحدر السلالي ،
وهذه هي ما اكتشفه المؤرخون الرومان في بلدهم السابق » .

وفي مثل هذا التبت من السمات « السلالية » (١) لا يرى تين حاجة
إلى التمييز الواضح بين ما هو فطري منها وما هو مكتسب ، لأنه وهو من
مشايبي نظرية لامارك يفترض أنه يمكن انتقال هذا وذاك كليهما ، انتقالا
عضوياً ، أما اليوم ، بطبيعة الحال ، فإن أى مؤرخ علمي (يستخدم أسلوب
البحث العلمي) لابد أن يصر على هذا التمييز ، ولن يدرج تحت اسم
« سلالي » أى شيء يتأثر تأثراً قوياً بالثقافة ، مثل عادات الأكل . كما أنه لن
يقفز عرضاً وفي غير مبالاة ، من السمات « السلالية » إلى السمات « القومية »
وكأنه ليس ثمة فروق بينهما ، فالأولى - أى السلالية ، توصف الآن ،
قدر الإمكان ، بأنها انتقال فطري تكويني ، أما الثانية - أى القومية - فإنها
في جوهرها سياسية واجتماعية ، حتى عندما تتوافق إلى حد ما مع تجمعات سلالية .
إن معظم الاختصاصيين في علم الوراثة والأنثروبولوجيا يرفضون اليوم

(١) « تاريخ الادب الانجليزي » المجلد الاول ، ص ٤١ .

فكرة وجود علاقة ذات دلالة بين الجنس البيولوجي والسمات الفنية أو غيرها من السمات الثقافية. إن أية فوارق ثقافية يمكن ملاحظتها بين التجمعات السلافية، تنسب عادة إلى البيئة ، لا الوراثة . وتؤيد الشواهد التجريبية هذا الاتجاه إلى حد ما ، لتبين أن ثمة فارقاً يسيراً بين الأجناس من حيث الميل الفطري لسمات وإنجازات ثقافية مميزة ، وكذلك لتثبت أن هناك فارقاً أكبر من هذا بين أفراد الجنس الواحد نفسه ولكن الدليل ليس حاسماً ، فلم يجر من التجارب المضبوطة سوى الشيء اليسير .

إن الاتجاه الراهن إلى « الجنس » هو إلى حد ما ، ظاهرة من ظواهر « الألوان » فهو موجة من رد الفعل بعيداً عن مبالغة المازية في التوكيد على الجنس ، وعن خرافة تفوق الجنس النوردي (الشعوب الجرمانية التي تقطن أوروبا الشمالية) . ولعله بوصفه هذا قد نجح نجاحاً باهراً في التأثير على المعتقدات العلمية . وإلى جانب الفوارق السلافية في الشعر والبشرة ، لا يزال هناك احتمال وجود ميل عضوي طفيف ، على الأقل ، نحو أساليب معينة من التنمية الثقافية . ولا يعني مثل هذا الافتراض بالضرورة تفوقاً أو انحطاطاً عاماً . فإن الاستعداد الموسيقي في الفرد غالباً ما يقوم على فوارق فسيولوجية يمكن قياسها ، في حدة السمع والذاكرة ، وقوة تصور الأصوات . وليس ثمة شيء مستحيل أساساً في الفكرة القائلة بأن لمجموعات معينة من هذه الميول العضوية أصلاً ، ارتباطاً يسيراً بالفوارق السلافية مع مراعاة التنوع الواسع بين الأفراد . ومهما يكن من شيء فإن مثل هذه الفكرة موضع تأمل دقيق في الوقت الحاضر ، وليس هناك من الأدلة التجريبية ما يؤيدها ، إلا الشيء اليسير ، إن كان ثمة دليل قط . الواقع أن علماء البيولوجيا ، سوف يتفقون مع هكسلي اتفاقاً تاماً ، على أن « التطور الثقافي في الإنسان بوصفه نوعاً بيولوجياً ، مستقل في جوهره عن الفوارق التكوينية أو التطورية بين العشائر أو السلالات البشرية » (١) .

(١) في كتاب « تضايح التطور » الذي نشره س . تاكس (شيكاغو ١٩٦٠)

وعلى الرغم من أن نظرية تين في الميل السلالي نحو سمات ثقافية محدودة قد دحضت الآن ، فإن بعض الآراء التي أخرجها تحت مفهوم الجنس أصبح وأصلح . وهي اليوم متضمنة في المفهوم العام للوراثة دون إشارة خاصة للأجناس أو الأمم . فالوراثة والبيئة ، والميل الفطري والتنشئة وعوامل النمو الباطني والنمو الخارجي ، لا تزال معترفاً بها كلها تحت هذا الاسم أو ذاك ، على أنها النوعان الكبيران من المحددات الثقافية . ويركز مختلف رجال العلم على هذا أو ذاك . وحين كتب تين لم يكن معروفاً عن العلاقة بين العبقريّة والوراثة إلا التزوير اليسير (١) . ولكن رغم التقدم الهائل في علم الوراثة منذ أيام مندل إلى الوقت الحاضر ، فإنه لم يتم شيء يذكر في فصل الجينات والميول التي تحدد الاستعداد الفنى أو العقلى عن تأثير الثقافة . إن كل إنسان يعترف بأهميتها الحاسمة في الفرد وفي بعض الأسرات . ويبدو أنه ليس لها ارتباط قط ، أو أن لها ارتباطاً طفيفاً ، بالسلالة أو الأمة ، بوصفهما هذا . إنها تتحدر في خطوط تحترق لهذه التجمعات ، لتنتج أنماطاً وراثية معينة من الاستعداد وبنية الجسم والمزاج ، تتواتر في أجناس مختلفة . ويمكن أن تعاون من حين إلى حين على إخراج عبقري في أى عرق . وليس ثمة أحد ينازع في أهمية الوراثة في الإنسان بوصفه نوعاً بيولوجياً في مجموعة Homo sapien . إن ثقافته تتحدد أساساً ، بكل ما فيها من مواطن القوة والضعف ، عن طريق مواهبه العضوية . ولا ينازع أحد في أنها عامل في إخراج الفنان

= ص ٢٢٠ ، يعلق كليد كلوكهوهن على ذلك بقوله « يتفق كل علماء الانثروبولوجيا مع هكسلي اتفاقاً تاماً . وتأييداً لذلك انظر مارجريت ميد في موضوع « المحددات الثقافية للسلوك » في كتاب أ . و . و . وج . وج . سمسون « السلوك والتطور » (نيويورك - كنكتيك) ١٩٥٨ ، ص ٤٥٨ .

(١) وبعد ذلك بزمان قصير كانت موضوع مزيد من الدراسة العلمية المستفيضة التي قام بها فرانسيس جولتون « العبقريّة الوراثية » بحث قوانينها ونتائجها . « (١٨٦٩) » ، وت . ريبوت « الوراثة : دراسة سيكولوجية في ظواهرها وأسبابها ونتائجها » (١٨٧٢) ، وتضمن الكتاب الأخير فصلاً من الخيال الخلاق ، على أنه يمكن انتقاله بالوراثة . وأكد جولتون على فكرة أن الشخصية الفردية ليست إضافة خارقة للمادة إلى الطبيعة . ولكنها اختيار من الطبيعة عن طريق عمليات عادية .

الفرد ، متخصصاً كان أو متعدد الجوانب ، سليماً أو سقيماً ، عاقلاً أو مجنوناً .
وإلى هذا الحد ، لا يزال ما أسماه تين « الجنس » جديراً بأن يعتبر أحد
محددات التطور الفني .

٥ - البيستان الطبيعية والثقافية

إن السبب الرئيسي الآخر في الطابع السيكلوجي ، ومن ثم في الانجاز
الفني هو « الوسط » milieu الأشياء المحيطة أو البيئة . ويفرق تين
بين ما نسميه الآن بيئة « طبيعية » وبيئة « ثقافية » : فيقول في « المقدمة »
إن الإنسان محوط بالطبيعة وبرفاقه من البشر ، وإن الظروف الاجتماعية
تعوق أو تثبت النزعات البدائية التي وضعت تحت رعايتها : « وكان للمناخ
أحياناً أثره » . ولكن المناخ ليس كل شيء ، وكذلك عن أثر المشهد الطبيعي ،
فهناك أيضاً سمات السطح (الطبوغرافيا) وكمية الغذاء ، والمواد الخام ،
ونسبة الأرض للماء ، والجبال والوديان ، وطرق السفر . والحق أن تأثير
هذه العوامل الطبيعية على الثقافة بما فيها الفن هو اليوم حقيقة عامة لا ريب
فيها ، وإن أثرها في طرز العمارة وفي الكساء واضح بحيث لا يقبل الجدل .

أما الذي أثار معظم الاعتراض ، فهو محاولة تين الربط بين سمات
معينة للأرض ، والمناخ وبين سمات معينة للتصوير ، ومثال ذلك تأكيد
فن التصوير في أوائل النهضة على الخط والضخامة ، بوصفه متعللاً بالجو
والضوء والريف الكثير التلال في إيطاليا . وكذا تأكيد فن التصوير في فينيسيا
والأراضي الوطيفة على استخدام الألوان استخداماً بارعاً ، بوصفه متصلاً
بالأضواء والألوان الفعلية في هذين الإقليمين المائتين ، وكان من اليسير
اكتشاف أمثلة منافية لهذا الرأي أى أنواع متباينة من التصوير في نفس الإقليم ،
وطرز متشابهة في بقاع وأجواء متباينة كل التباين (١) . وهنا أيضاً بلغ الهجوم

(١) يذكر جروس في كتابه « بدايات الفن » عدداً من مثل هذه الأمثلة السلبية

على تين أقصاه ، ويكاد يكون من العسير على المرء أن ينكر أن قلداً من التأثير يحدث على هذا النحو ، ولا بد أن ينتج حتماً عن مجرد محاولة الإنسان أن يمثل المشاهد المرئية التي تحيط به تمثيلاً دقيقاً ، مستعيناً في عمله هذا بتراكم المواد والأساليب الملائمة . ومن الخطأ أن يعتبر المرء أن هذا العامل هو العامل المحدد أو الوحيد . ولم يقع تين في هذا الخطأ ، وكثيراً ما أشار إلى أن أى عامل بمفرده قد ترجحه عوامل أخرى . وينبغي لأى تفسير ، أن تعتبر حصيلة العوامل الممكن معرفتها ، على أنها قد تتجمع في أية مرحلة تاريخية واحدة .

ورأى تين أن « الوسط » قد يكون أيضاً ، اجتماعياً ، وسيكولوجياً ، وفنياً ، فالأعمال الفنية السابقة تهيء جانباً من البيئة المتحضرة ، المادية وغير المادية ، فيتولد فيها فن جديد ، فإن الأعمال الفنية السابقة من بين أسبابه المحددة الحاسمة ، مباشرة ، بوصفها تسهم في « الأحوال المعنوية » المحيطة . ومهما يكن من أمر ، فإنه بصفة عامة يعتبر أن أثر الوسط مضيق ومعوق سطحياً ، وأنه يفرض التوفيق والمواءمة ، أكثر من أن يوجه مسار الفن توجيهاً نشيطاً فعلاً . فإن هذا المسار يوجهه أساساً الخلق الفطري السلالى ، ولكن هذا الخلق السلالى ، كما رأينا ، لا يفصله تين فصلاً حاداً عن الوسط الاجتماعى والسيكولوجى ، إلا في كون الأول يستقل حيثما يستقل الشعب ، على حين أن الثانى قد يتغير تغيراً جذرياً في حالة الهجرة أو الغزو .

وفضلاً عن أثر العوامل الفنية السابقة ، فما هى العوامل الثقافية التي تؤثر في بيئة الفن ، إن تين يدرج بين هذه العوامل الأحوال السياسية والاجتماعية ، مثال ذلك نتائج الغزو الآرى في إحداث « الظلم الذى لا يحتمل ، وإخضاع الفرد ، وإشاعة اليأس التام ، وفكرة أن العالم قد حلت به اللعنات » . وتلك هى الحالة السيكلوجية التي أدت إلى نمو الميتافيزيقا والأساطير ، « حتى أن الإنسان في وهدة البؤس هذه ، وقد شعر بأن قلبه قد رقق ولان ، تولدت

عنده فكرة نكران الذات والإحسان ، والحب الخنون ، والوداعة والتواضع ،
والحبة الأخوية — هناك (في آسيا) حيث تسلط على الأذهان أن العالم
لا ينطوى على شيء ذي قيمة وهنا (حول البحر المتوسط) حيث يعيش
الناس في رعاية الله . ، كما أن للأوضاع والضغط الطويلة الأمد — مثل الحرب
الصليبية التي دامت ثمانية قرون ، التي شنها الأسبان ضد العرب ، آثارها
على الخلق القومي ، كما أن للديموقراطية الانجليزية والفرنسية آثارهما .
وبالمقارنة مع ماركس ، نجد أن تين يلمح إلى الأحداث والقوى الاجتماعية
السياسية بصورة عابرة نوعاً ما ، لا على أنها محددات رئيسية ، كما أنه لا يعنى
كثيراً بالصراعات الطبقة .

وفي تطبيق نظرية السببية الاجتماعية الاقتصادية على فنانين معينين ،
وطرز وحقب معينة ، كان تين موجزاً نسبياً وانطباعياً . فقد تناولها بصورة
إيجابية لها قيمتها ، في فقرة عن النظم الاجتماعية اليونانية ، بدأها بقوله :
إذا كان تكيف الفن مع الحياة قد كشف عن نفسه يوماً في السمات الماثية
فقد حدث هذا في تاريخ النحت اليوناني . كذلك يبدأ مقاله عن بلزاك
بقوله : « كان بلزاك من رجال الأعمال ، وكان رجل أعمال مثقلاً بالديون » ،
وفي دراسته لفلورنس في القرن الخامس عشر ، ربط بين التغيرات الاجتماعية
وبين المفاهيم المتغيرة والأوضاع الفكرية وأنماط الفن (١) . وربط بين الفن
والأحوال السياسية في المقابلة بين رومه القديمة وإيطاليا في عصر النهضة ،
وفي تحليل آثار الغزو النورمندی على الأدب الانجليزي ، ولقد طور كثير
من المؤرخين الذين جاءوا فيما بعد ، كثيراً من إشارات تين الثاقبة في هذه
الموضوعات وتوسعوا فيها ، وإن لم يعترفوا بفضلها عادة .

وكثيراً ما عمد تين إلى شيء من الإسهاب في دراسته لشخصيات معينة من
الفنانين ، ولكن هذا الإسهاب يرجع أساساً إلى رغبته في إبراز علاقة أعمالهم

(١) « رحلة في إيطاليا » المجلد الثاني — الكتاب الثالث ، الفصل الثاني .

بالخلق القومى والوسط ، سواء كانوا يونانيين أو انجليز أو هولنديين أو إيطاليين . ومن الصعب أن يتوقع المرء في ١٨٦٤ دراسة تحليلية نفسية لوسط أسرة الفنان في طفولته ، أو دراسة ما ورثه عن جنسه وتسلسل أسرته . على أن هذه المداخل إلى تحليل أسلوب الفنان ، تلك التي جذبت إلى حد كبير أنظار المؤرخين وكتاب التراجم الذين جاءوا فيما بعد ، إن هي إلا امتدادات منطقية لنظرية تين عن الجنس والوسط باعتبارهما عوامل مؤثرة . ولكل عامل حدوده ، باعتباره قاعدة للتفسير ، كما أن كلاهما ، بدوره ، بولغ في التوكيد عليه ، أو الاقلال من شأنه مرة بعد أخرى ، والعرض الموجز الذي أورده تين لهذه العوامل غامض وسطحى ، بمقاييسنا العلمية ، ولم يكن له مناص من ذلك بسبب القدر اليسير من المعلومات المفصلة التي كانت متاحة في أيامه . الحق أنه يستحق التقدير والاحترام لأنه أورد مسائل لا تزال دون حل ، ولا تزال تتعاضد أهميتها ، ومن أجل فروضه العامة التي لا تزال نافعة ، لا من أجل تطبيقاته المقتضبة لها .

٦ - الأساليب القومية وتفسيرها السببي

لقد تتبعنا تحليل تين إلى الوراء في الزمن التاريخي ، من أعمال وأساليب الفن التي تشكل النتائج النهائية ، في نطاق استقصاءاته وتحرياته ، إلى الأحوال السيكولوجية التي أنتجتها ، ثم إلى أسباب هذه الأحوال - أولاً : « الألوان » باعتباره المجموعة المباشرة من الأسباب ، وثانياً : « الجنس والوسط » باعتبارهما الأثرين الأكثر دواماً ، أو مجريين للأحداث المؤدية إلى الماضي البعيد . وهو يعرضها عادة في ترتيب مختلف : من الجنس والوسط والأوان إلى أساليب الفن الناتجة عنها . وهو يذكر نظريته أولاً ، كما هو الحال في مقدمة كتابه « تاريخ الأدب الانجليزى » ، وفي الصفحات التي صدر بها كل مجموعة من محاضراته عن الفنون البصرية ، الإيطالية والهولندية واليونانية .

وهكذا فإن وصف الأساليب والنماذج ، هو تطبيق وإيضاح للنظرية ، ولهذا مزاياء وأخطاره . وبقدر ما فى النظرية من صدق وما تلقى من ضوء ، فإنها تؤدى بصاحبها تين إلى ملاحظة سمات الفن التى تميز تمييزاً صادقاً الأسلوب القومى ، والاتجاهات العقلية والعاطفية وراءه . ولكن لا مفر من أن يؤدى هذا المنهج أيضاً ، إلى توكيد سمات الفن التى تلتئم مع فكرته عن الخلق القومى ، ومن ثم يؤكد نظريته العامة . وأدى بنا المزيد من الدراسة إلى فكرة أبسط بكثير ومتسقة عن الفن والحضارة الإيطاليتين ، بمقارنتهما بفن وحضارة هولنده أو انجلترا (١) ، ولكن هذا لا يضعف نظرية تين العامة فى السببية ، بل إنه يدعو إلى مزيد من البحث المستفيض المتفتح فى المجالات التى أوحى بها ، أى فى السمات المحددة المميزة لأساليب الفن القومية وغيرها ، وعلاقتها بغيرها من سمات الجماعات التى أدهرت فيها .

وملاحظات تين على الأدب الانجليزى دقيقة فاحصة تنير الطريق . ولا تزال ملاحظاته على الفن الإيطالى والهولندى مثيرة ، وتتفق فى جملتها مع الآراء الراحنة فى الموضوع ، ولكنها موجزة عامة نسبياً . وهى ، كما كان مألوفاً فى عصره ، تؤكد على موضوع ما يمثله التصوير والنحت وعلى العبقريّة العاطفية فيهما ، أكثر منها على الجوانب البشرية الصرفة فى التصميم والشكل والأسلوب . أما تركيز الاهتمام بالنقد والتاريخ على هذه الجوانب فلم يكن قد آن أوانه بعد . وكان تين سريع التأثير بجوانب الفن البصرى الشكلية أو « الرياضية » فى الفنون التمثيلية وكذا فى التصميم المعمارى ، وأدرك قيمة النسب المنتظمة والتكوين فى الخطوط والأحجام والألوان التى يتركب منها

(١) نقد أ . هنكين تين لمبافته فى تبسيط فكرة المناخ المصرى أو القومى للدوق « النقد العلمى » (باريس ١٨٨٨) ص ١١٦ . وقال بأن حضارة حديثة نشيطة مثل الحضارة الفرنسية فيها تنوع كبير فى اللوق . وأضاف جروس أن معظم الأعمال الفنية العظيمة ، « لا تنسجم مع اللوق » السائد بل هى ضده (ص ١٥) . ويبدو الآن واضحاً أن هناك عناصر كثيرة متباينة فى المناخ القومى للدوق ، وتعمل المناخات المختلفة إلى تشجيع أنواع مختلفة من الفن والاحتفاظ بها .

العمل الفني . ومن رأيه أن العمل الفني المثالي يجب أن يشكل عدداً من عناصر
منوعة « تلتقى » في انسجام ، فيما سماه سينسر « التعقيد » عن طريق التفاضل
والتكامل . ولكن تركيزه ، في وصف الفن وتقييمه معاً ، كان في نطاق
التقليد الكلاسيكي الجديد للمثالية الأخلاقية .

٧ - الأوضاع المتغيرة في الوراثة والبيئة

لا تزال مفاهيم تين الثلاثة ، بعد تصحيحها وتوسيعها في ضوء المعرفة
الحديثة ، تقدم لنا أنفع نقطة بداية للتفسير التاريخي في الفن وفي غيره
من المجالات . ومن العسير أن نتصور أى نوع آخر من سبب أو تفسير طبيعي
لا يمكن تضمينه في واحد أو أكثر من هذه المفاهيم ، بعد أن أعيد تعريفها
وتوسيع معناها . وهى من المرونة بحيث يمكن أن تشمل كل إضافات علم
النفس والتحليل النفسى الحديثة ، لأن كل المحددات المعترف بها فيهما ،
تتعلق بالوراثة والبيئة أو تفاعلاتهما المتغيرة . مثال ذلك أن فرويد وجه أنظارنا
إلى أثر بيئة الأسرة القوي في مرحلة الطفولة ، وأثر علاقة الطفل بأبويه
وأخوته وأقربائه ، كما يقر أيضاً أهمية الميل الفطرى ، ذلك الذى يجعل طفلاً ما
يقاوم موقفاً لا يلائمه ، بينما يجعل طفلاً آخر مضطرب الأعصاب .

ونظراً لأن تين قد غالى في التأكيد على الناحيتين السلالية والقومية في الوراثة ؛
فقد بالغ في الإقلال من تأكيد نواحيهما الفردية والأسرية والمحلية . وبالمثل
قلل من شأن النواحي المحلية في البيئة ، مثل التأثيرات المباشرة للأسرة والحوار ،
نلك التى تحرك فنان المستقبل في طفولته المبكرة . إن العوامل الحاسمة التى تعمل
على التغاير ليست هى الوراثة والبيئة بصفة عامة ، أو بالنسبة لجنس بأسره
أو أمة بأسرها عبر العصور ، ولكنها في الاختيار الفريد والترتيب الفريد
للجينات والمؤثرات المحلية المؤقتة التى تنتج فرداً معيناً أو عشيرة معينة
في زمان معين ومكان معين .

ومن هذه الناحية يمكن تطبيق مفهوم « الأوان » أو الوضع المؤقت ، على الوراثة وعلى البيئة سواء بسواء . وعن طريق الهجرة الانتقائية والغزو والتراوج والتغير الأحيائي أو غيرها من العوامل ، قد يتغير التركيب الوراثي للمجموعة الفرعية أو تسلسل الأسرة تغيراً جوهرياً ، مما يؤثر بالتالى على الأفراد الذين يخرجون إلى الوجود (١) ، ولم يواصل تين أبحاثه فى هذا الاتجاه ، ولم يدرك أهمية ما يمكن أن نسميه « الأوان » الوراثي أو التطوري .

٨ - مدخل علم النفس وعلم الاجتماع الى تاريخ الفن

واضح الآن أن بيان تين عن الوسط الاجتماعي ، لا يعنى عناية كافية بالعوامل الاقتصادية والصراعات الطبقيّة وتغير السيطرة على الثروة والسلطة . ولكن فكرة « الوسط » هذه ، من المرونة بحيث يمكن تطويرها فى هذه الاتجاهات ، إلى مدى معتدل . ومن جهة أخرى فإن المدخل السيولوجي يمكن أن يفيد عادة من التحليل السيكلوجي على الأسس التي اقترحها تين ، ومن ثم يجب الجمع بين الاثنين بغية الوصول إلى أحسن النتائج .

وما هي العلاقة بين العوامل السيكلوجية وبين العوامل الاجتماعية الاقتصادية فى التاريخ ؟ لم يشرح ماركس ولا تين هذه العلاقة بوضوح . إنها تعتمد اعتماداً كبيراً على مفهوم المرء « لعلم النفس » ، الذى لم يكن قد صار علماً على أيام تين . ومع ذلك فعل تين الشيء الكثير ليسد الثغرة بين علم النفس الميتافيزيقي القديم ، وبين العلم التجريبي الجديد الذى يحمل هذا الاسم . فكما رأينا ساعد على وضعه فى إطار طبيعى تجريبي تطوري . وهذا هو نفس ما فعله فى الجماليات والدراسة العلمية للفنون ، الذى أطلق عليه الألمان فيما بعد « علم الفن Allgemeine Kunstwissenschaft » . وقال تين بأن أعمال الفن يجب أن تدرس كما يدرس علم النبات النباتات : فيجب

(١) انظر فى Anthropology Today الذى نشره كروبر ص ٧١٩ بحث Genetic Drift

بقلم س . ليه واشبرن فى موضوع The Strategy of Physical Anthropology

أن تدرس طرز الفن ، الهولندي أو الإيطالي مثلاً ، دراسة موضوعية ، كما تدرس أنواع الأشجار ، للكشف عن طبيعتها ونموها وتنوعها (١) . أما التقييم الشخصي أو التأمل اللاعقلاني فيجب تحاشيهما . واتخذ نفس الموقف تجاه علم النفس الاجتماعي ، أو علم النفس الشعبي ، محاولاً الكشف عن السمات الموضوعية للثقافات السلالية والقومية ، بدلاً من مجرد اطراء واحدة على أنها أسمى من الأخرى ، ونادى تين بتحليل الفنانين الأفراد باعتبارهم يمثلون روح المجموعة ، ولهم سمات مميزة يمكن ملاحظتها في أعمالهم وحياتهم وفهم تين - مثل سبنسر وكونت - تاريخ الفن ، على أنه طور متكامل من أطوار التطور الثقافي ، لا سلسلة من المفاجآت المذهلة . وكانت كل نواحي الحضارة عنده مترابطة متغيرة بعضها مع بعض . حقاً أنه لم يتجنب التقييم كلية . وأحس بأن الحقيقة والقيمة ، والوصف والحكم ، يجب أن يلتزما نوعاً ما في نهج ثابت من الفكر . ولكنه حاول ألا يخلط بين الاثنين ، وعالج التقييم أساساً في كتاب مستقل : « المثل الأعلى في الفن » The Ideal in Art . وكان منهجه الأساسي وصفيًا وتجريبيًا .

وقد كان علم النفس التقليدي بوصفه « فلسفة العقل » يعالج على الأخص على أساس نظرية « الملكات » المزعومة - العقل والإرادة والاحساس والعاطفة - وعن طريق الاستبطان (فحص أفكار المرء ودوافعه ومشاعره) أساساً ، لا عن طريق الملاحظة وتفسير السلوك وكان يفهم إلى حد كبير على أساس العلاقة المفترضة بين « المسند إليه » الساكن و « المسند » ، أي بين الذات والعالم الخارجي . ولم تكن المسائل الرئيسية هي الوصف الواقعي ، بل الوصف الابستمولوجي Epistemology (القائم على نظرية المعرفة) ، واللاهوتي والأخلاقي : كيف تستطيع الذات المنعزلة معرفة العالم الخارجي ومعرفة الله ، كيف يكيف العقل نفسه مع الإيمان ويضبط النفس الدنيا . وكان علم النفس مبنياً عادة على ميتافيزيقا ثنائية أو مثالية حتى جاء هيوم

بالتحليل القائم على الشك ، أما المدخل القائم على فلسفة المذهب الطبيعي فكان انتهاجه نادراً حتى القرن التاسع عشر ، ولم يول العالم السيكولوجي إلا التزير اليسير من العناية لأموال الدنيا مثل الصراع من أجل الثروة والسلطة ، بل فكر على أساس نوع مجرد تعميمي من النفس الفردية تتعامل مع كون مجرد ، وبمقتضى « الأساسيات » الأفلاطونية ، لا على أساس تلك « العوارض » أمثال الميزات الفردية ، وطرائق التفكير الشعبية المتغيرة والتفاعلات مع المناخ ومع مصادر الغذاء .

وليس ثمة ما يدعو إلى الدهشة إذن ، في أن كونت وماركس وغيرهما من أصحاب النظريات الاجتماعية لم يجدوا عوناً من علم النفس في زمانهم . اللهم إلا اتصالاً واهناً بين ما ظن أنه ، « أسباب سيكولوجية » في التاريخ ، ووقائع التاريخ الاجتماعي والثقافي الملموسة . ولا عجب في أن بليخانوف اتهم تين أنه من أشياع الفلسفة المثالية ، لقوله بأن « التاريخ إحدى مسائل علم النفس » (١) . لقد اتفق مع تين على أنه يجب تفسير الجانب « الذاتي » أي السيكولوجي للتاريخ ، وهو يعنى بهذا الجانب ، « الروح الإنسانية وعواطف الناس وأفكارهم » ولكنه اعتقد بأن تين لم يفعل هذا ، كما آمن بأنه لا يمكن تحقيق هذا إلا في نطاق الأسلوب الماركسي ، أي عن طريق الأحوال المادية لأسلوب حياة الناس أي عن طريق التاريخ الاقتصادي (٢)

وينطوي هذا الرأي المضاد على أن التاريخ الاقتصادي في حد ذاته ليس سيكولوجياً ، وليس عملية أفكار ومشاعر ، ولكنه شيء خارجي يضبط الظواهر النفسية ويتحكم فيها . ويمكن تبرير هذا إذا فهمنا علم النفس بالمعنى القديم ، على أنه فرع من الفلسفة لا شأن له بالسلوك الاجتماعي الاقتصادي ، ومهما يكن من أمر فقد فهمه تين بمعنى أوسع ، على أنه

Primitive Culture : Research into the Development of Mythology, (١)

من ٢٣٥ .

(٢) المصدر السابق ص ٢٤٢ .

يشمل كل تلك المجموعة المتسلسلة من الأفكار والعواطف والأحاسيس والمفاهيم التي تشكل الشخصية الباطنة الخفية ، والتي لا يمكن استقصاء كنهها إلا عن طريق ملاحظة تعبيراتها في سلوك صاحبها وفي مقتنياته . « فانت تتدبر كتاباته وإنتاجه الفني ومعاملاته المالية والتجارية أو مغامراته السياسية ، وذلك لتقيس مدى وحلود ذكائه ، وقوة الابداع والابتكار عنده ، وخصائمه ، ولتكتشف ترتيب أفكاره وطابعها وفعاليتها العامة ، والطريقة التي يفكر ويخزم أمره بها » (١) وإذا كانت معطيات أو مادة علم النفس ، على حد قول تين ، يجب أن تشمل كل أنماط السلوك المذهب والانتاج ، مثل أعمال الفن والأنشطة التجارية والسياسية والمسكن والأثاث والملبس وطريقة الحديث ، فإن سلوك الإنسان الاجتماعي الاقتصادي ليس أمراً مستقلاً عن علم النفس ، بل إنه لا يعدو أن يكون نوعاً من أنواع الظواهر السيكولوجية ، وطريقة من الطرق التي يعبر بها الإنسان عن أفكاره ومشاعره الداخلية ، ونموذجاً لحالة تساعد على تشكيل الكتلة النفسية الباطنة في الإنسان .

وتمشياً مع هذه الاتجاهات لابد من إدخال شيء من التغيير على مدخل علم النفس وعلم الاجتماع إلى تاريخ الفن ، وذلك كخطوة عملية في تقسيم الظواهر إلى مجالات للتخصص تتولاها العلوم المختلفة ، ومن الوجهة النظرية قد يحق للعالم السيكولوجي أن يدعي كل هذه المجالات لنفسه على أنها ميدانه الخاص ، إن خبرة الفلاح والفيزيائي والمصور والسياسي ، كل في نطاق أهدافه ومواقفه أياً كان نوعها ، نقول بأن هذه الخبرة بأسرها سيكولوجية . إن تين لعل صواب ، بالنسبة لأهدافه ، في أن يتصور أن كل هذا الحقل الشامل برمته هو حقل علم النفس ، وهذا أمر يتسق مع الفلسفة التجريبية ، ولكن ، لتوجيه علم النفس توجيهاً عملياً ، بالنسبة لسانن العلوم المتخصصة اليوم ، لابد من وضع حدود أضيق . ودون اصطناع تقسيمات حادة ، حيث ميدان البحث متصل ، فإن علم النفس والعلوم الاجتماعية تحاول أن تركز على جوانب مختلفة منه .

(١) « المقدمة : تاريخ الادب الإنجليزي » ص ٦ وما بعدها .

وتلك الفكرة الموسعة عن علم النفس تتمشى مع الاستعمال الحديث ، حيث جاء تعريفه ، في قاموس وبستر على أنه « العلم الذى يبحث عقل (الإنسان أو أى كائن عضوى) من أية ناحية من نواحيه ... دراسة الكائن الحى وأنشطته ... وخاصة بالنسبة إلى بيئته المادية والاجتماعية » ومن وجهة النظر هذه ينتفى التناقض بين « العوامل السيكولوجية » وبين « العوامل الاجتماعية الاقتصادية » .. وهنا تنحصر المشكلة بين تين والماركسيين فيما إذا كانت طائفة واحدة من العوامل السيكولوجية الاجتماعية الاقتصادية - هى الأساسية والمتحكمة بالنسبة للآخرى . ويجدر ألا يستبعد « الاجتماعى الاقتصادى » من « السيكولوجى » بقصره على الأحوال المادية الخارجية البحتة ، مثال ذلك المناخ ، والمواد الغذائية ، ومصادر الثروة المعدنية ، فإن أهميتها التاريخية كما أدرك ماركس نفسه تكمن دائماً ، لا فيها نفسها ، بل فى كيفية تأثير الناس بتوفرها أو عدم توفرها . فإن مثل هذه التأثيرات أو التفاعلات تتطور إلى أنظمة اجتماعية اقتصادية منظمة . إن المدخل « السيكولوجى » إليها ، بمعناه الضيق ، يميل إلى التركيز على جوانبها الباطنة الذاتية ، على حين يميل علم الاجتماع والاقتصاد إلى توكيد أشكالها الخارجية الجماعية . وكلا المدخلين ضرورى بغية الوصول إلى إدراك وفهم أعمق للمناخ السيكولوجى والثقافى ، كما أدركه تين بمعناه الواسع ، وكذلك لفهم الفنان الفرد وأسلوبه .

ولا يزال علم النفس العام يركز اهتمامه فى الوظائف والقدرات والميول الفطرية الأكثر شمولاً ، والتى يمكن ملاحظتها إلى حد ما ، فى كل فرد عادى ، وتركز العلوم الاجتماعية على العلاقات بين الأفراد والجماعات ، وبعضها عامة نسبياً ، مثل الأسرة ، وبعضها خاصة بأزمة وأمكنة معينة مثل القبيلة ، وبين علم النفس العام والعلوم الاجتماعية هناك موضوعات مثل علم النفس الاجتماعى ، وعلم النفس الثقافى ، والأنثروبولوجيا الثقافية . إن العالم السيكولوجى الذى يدرس الظواهر الواسعة الانتشار مثل التمييز

السمعى أو عقدة أوديب، يتزع إلى العمل فى مسالك بعيدة نسياً عن المسالك « الاجتماعية الاقتصادية » ، رغم أنه حتى فى مسلكه هذا ، يكتشف تأثيرات اجتماعية متغيرة . وبالمثل فإن المؤرخ الاقتصادي الذى يدرس أنواع الملكية أو يجمع الاحصاءات عن الدورات التجارية والصناعية (الرواج والكساد) ، يحس بأنه بعيد عن علم النفس ، رغم أنه حتى هنا ، يكتشف الطبيعة البشرية وعواطفها ورغباتها المتغيرة . والحق أن كل هذه المناهج وكثيراً غيرها ، سيكولوجية وسيولوجية ، يمكن تطبيقها تطبيقاً مثمراً على التفسير السببي فى الفنون .

الحق أن تين كان يسير قدماً نحو نوع البحث العالمى الذى نسميه اليوم علم النفس الاجتماعى أو الثقافى ، المختص بسلوك الجماعة ولوازمه المترابطة العقلية العاطفية التجريبية . وهذا البحث — كما هو الحال فى أبحاث تين — يشمل اليوم دراسة المنتجات والتعبيرات الموضوعية ، مثل أعمال الفن ، إلى جانب دراسة المعطيات الأخرى عن سيكولوجية الجماعات موضوع البحث وفى نطاق هذا المنهج ضمن تين مفهوماً عن شخصيات فذة عظيمة ، حقيقية أو خيالية ، على أنها تجسم بشكل ملموس ، السمات المميزة للجماعة . ولسوء الحظ أنه فعل هذا ، على أساس « الجنس » و « الأمة » ، على حين أنه ربما كانت « الجماعة » أو « الثقافة » أوسع شمولاً . إنه تناول هذه الظواهر ، مع الاهتمام الخاص بتكوين الثقافات الحديثة وأسباب ما ينتابها من علل ، وكان أكبر اهتمامه فى هذا المجال بتاريخ الفنون ، ولم يتم بعد ، ارتياد طرق البحث والتفسير التى أشار إليها ، ارتياداً كافياً ، ويمكن أن يفيد الباحثون فى هذا الحقل من إعادة فحص فروضه المثيرة للاماحة .

الفصل التاسع

التطورية ذات الخط الواحد عند مورجان وتايلر

١ - علاقتها بالتطورية الثقافية عامة ، نظريتها في الفن

ميزت الأنثروبولوجيا الحديثة بين نظريتي التطور الثقافي « ذى الخط الواحد Unilinear » و « ذى الخطوط المتعددة Multilinear ». وينسب النمط الأول الذى هوجم اليوم باعتباره زائفاً إلى ادوارد ب. تايلر Tylor ، وهو انجليزى ، ولويس ه. مورجان ، وهو أمريكى .

ويدل العنوان الكامل لأهم مؤلفات تايلر على مجال منهجه : « الثقافة البدائية : بحث فى نشوء الأساطير ، الفلسفة ، الدين ، اللغة ، الفن ، والعرف . » (٢) أما أهم مؤلفات مورجان فقد نشر فى ١٨٧٧ تحت عنوان « المجتمع القديم : أبحاث فى خطوط التقدم البشرى عبر الهمجية فى المدنية » (١)

Primitive Culture : Research into the Development of Mythology, (١)
Philosophy, Religion, Language, Art and Custom. كانت الطبعة الاولى (لندن ١٨٧١)
استمراراً « لأبحاثه فى التاريخ القديم للبشرية » Research into the Early History of Mankind. الذى نشر فى ١٨٦٥ .

Ancient Society : Researches in the Lines of Human Progress Through (٢)
Barbarism in Civilization كان قد نشر من قبل « اساليب القرابة الدموية والمصاهرة فى الاسرة الانسانية » . Systems of Consanguinity and Affinity of the Human Family (١٨٦٩) .

وقبل مورجان وتايلز كلاهما الفرضية العامة للتطورية الثقافية . وأوردها تايلر في لغة سبنسر : « يبدو أجمالا أنه حيثما وجدت فنون متقنة ومعرفة عويصة ، ونظم معقدة ، فإن هذه كلها نتيجة تطور متدرج من حالة من حالات الحياة أقدم وأبسط وأكثر همجية . فليس ثمة مرحلة من مراحل المدنية تخرج تلقائياً إلى الوجود ، بل إنها تنمو أو تتطور من المرحلة التي قبلها » (١) . وتوسع مورجان وتايلر في إسهاب في هذه الفرضية يعارضان بها « نظرية الانحلال » التقليدية (٢) . وبوصفها بياناً عاماً عن التطورية الثقافية ، فإنها لم يدحضها أو يضعف منها أى دليل جاء بعدها . أما الحملات التي شنت فيما بعد ، فقد وجهت نوعاً ما ، إلى النظرية المرتبطة بها ، التي تفسر كيف ، وبأية طرق وعلى أية مراحل محددة ، تمت العملية . ونشأ خلط خطير من تمثيل هذه النظرية الخاصة بالتطورية الثقافية عامة . وبسبب الاتهام الذي وجهه بعض علماء الأنثروبولوجيا الأمريكيين بأن « التطورية » قد دحضت وبأن التطوريين قد سفهت آراؤهم الآن (خاصة مورجان وتايلر) ، فإنه من الأهمية أن نميز الأفكار التي فندت فعلاً ، من تلك التي لم تدحض .

لقد اقترح مورجان صيغة أو قانوناً دقيقاً منتظماً لتفاصيل التطور الثقافي ، أما تايلر فكان أكثر وعياً للنظريات والمسائل الفلسفية السابقة في هذا الصدد ، وللصعاب التي تكتنفها ، وكيف أن آراءه هو التأمّت وتوافقت مع نشوء الفكر التطوري . ولم يكن لدى مورجان ما يقوله عن الفنون الحميّة ، إلا التزّير اليسير ، وكان بوصفه أنثروبولوجيا ، مهتماً أساساً بالتنظيم البدائي الاجتماعي والسياسي ، وارتأى طرازاً شاملاً للتاريخ الثقافي القديم ، على أساس

(١) كتاب « الأنثروبولوجيا » (نيويورك ١٨٩١) ص ٢٠ ، وهو على أية حال قلما يذكر دادون وسبنسر ، ويصر على الفرق بين عمله وأعمالهما (مقدمة الطبعة الثانية ١٨٧٢) .

(٢) جادل تايلر كثيراً ، وخاصة ضد جوزيف دي ميستر Maistre الذي أورد هذه النظرية من جديد في أوائل القرن التاسع عشر . انظر تايلر « الثقافة البدائية » (لندن ١٩١٢) المجلد الأول ص ٣٥ ، وهو يشير إلى كتاب دي ميستر Soirées de St. Petersburg المجلد الثاني ص ١٥٠ .

أنه شمل الفنون ضمناً . ولكنه لم يضع بياناً مفصلاً عن مكانها فيه ، ولكن تايلر لم يقترح مثل هذا الطراز المحكم ، ولكنه كتب بأسهاب أكبر عن الفنون الجميلة والنافعة ، البدائية والمتحضرة معاً .

٢ - فكرة تايلر عن الفن والثقافة

نحن مدينون لتايلر بالتعريف الأساسى « للثقافة » بمعناها الواسع الموضوعى ، المقبول الآن فى ميدان العلم ، باعتباره متميزاً عن المعنى المألوف الذى شاد بما أدخله القرن التاسع عشر فى أوروبا من تحسينات ومهارات . فقال فى بداية كتابه « الثقافة البدائية » إن : « الثقافة أو الحضارة (١) ، إذا أخذت بمعناها الأنثوجرافى (الأنثروبولوجيا الوصفية) الواسع ، هى ذلك الكل المعقد أو الكم المركب الذى يشمل المعرفة والعقيدة ، والفنون ، والأخلاق ، والقوانين ، والأعراف ، وغيرها من القدرات والعادات التى يكتسبها الإنسان بوصفه عضواً فى المجتمع . فإن حالة الثقافة فى المجتمعات الإنسانية المختلفة ، بقدر قابليتها للاستقصاء والبحث وفقاًلبادئ عامة ، تشكل موضوعاً صالحاً للدراسة القوانين التى تحكم فكر الإنسان وعمله أو تصرفه » . ولم تكن لندن أو باريس فى منتصف العصر الفكتورى لتصدق فكرة أن المتوحشين أو الجهلة يمكن أن يعتبروا ذوى ثقافة ، ولكن الفكرة الجديدة يسرت سبيل البحث الموضوعى فى نشوء التراث الذى اكتسبه الإنسان منذ بداياته .

وبدلاً من جعل الثقافة مرادفة للحضارة ، ميز مورجان الحضارة باعتبارها المرحلة الثالثة الأكثر تقدماً ، التى تبدأ باستخدام الكتابة . وهذا تفريق مفيد يلقى اليوم قبولا على نطاق واسع .

(١) (لندن ١٩١٢) الفصل الأول « علم الثقافة » يجعل تيلور أحيانا الثقافة مصاحبة أو متعايشة مع الحضارة ، وأحيانا يفرق بينهما . فهو يقول فى كثير من غرور العصر الفكتورى « ان التعبير الفنى ليس لديه من القدرة على التفكير ما يرقى به الى انضل مستوى ادبى للرجل المتحضر » (الانثروبولوجيا ، ص ٤٠٧) .

كذلك تضمن تعريف تايلر للثقافة مفهوماً موضوعياً واسعاً « للفن » و « للفنون » . وقد أوضحه في الفصلين اللذين كتبهما عن « الفنون البدائية » ، وكان معاصره تين يقترب ، بمعزل عنه ، من نفس الفكرة ، ولكن كانت لفظة « الفن » لا تزال تعنى عند معظم الكتاب في الفن والجماليات شيئاً مهذباً رقيقاً جميلاً وفقاً للمقاييس الإغريقية . أما تصنيف الرسوم والقوش والأغاني الفجة عند الشعوب البدائية باعتبارها فناً ، فقد بدا أنه مثار جدل شديد . وكانت فكرة الفن القديمة التي امتدحت الفن باعتباره جزءاً لا يتجزأ من الجمال الكلاسيكي ، عائقاً (لم يتيسر التغلب عليه تماماً حتى يومنا هذا) في سبيل دراسة الفن دراسة علمية . وعلى هدى هذه الفكرة لم يستطع الناس قط أن يتفقوا على ما يمكن أن يكون فناً حقيقياً ، أو على ما ينبغي أن تكون عليه معطيات علم الجمال وتاريخ الفن .

وكما فعل تين ، شبه تايلر السمات الثقافية « بأنواع النبات والحيوان التي درسها الطبيعيون » وقال انه ، من وجهة نظر الأنثوجرافيا يكون القوس والنشاب نوعاً ، وعادة تسطيج أو تسوية جماجم الأطفال نوعاً ، وممارسة حساب الأعداد برقم ١٠ نوعاً . وأن التوزيع الجغرافي لهذه الأشياء ، وانتقالها من إقليم إلى إقليم ، يجب أن يدرس كما يدرس العالم الطبيعي جغرافية أنواعه النباتية والحيوانية . « وقال بأن الاختراع الميكانيكي يقدم أمثلة لارتقاء الأنواع ، ومثال ذلك تطور حشو بندقية وإطلاقها قديماً وحديثاً . ومن الواضح أن القوس والنشاب « ارتقاء انبثق من الآلة القديمة التي كانت أبسط » وهي القوس الطويل . والآلات الحديثة أقوى وأشد فعالية ، وأيسر استعمالاً وأقل مضيعة للوقت والجهد (١) . ولو تم تطبيق هذه الفكرة ومتابعتها في مجال الفن ، فلربما كانت تؤدي إلى دراسة تطويرية للفنون الجميلة ، ولكن أياً من مورجان أو تايلر لم يفعل هذا تفصيلاً .

(١) « الثقافة البدائية » المجلد الأول ص ٨ .

وفى كتاب « الأنثروبولوجيا » أورد تايلر خلاصة موجزة لما كان معروفاً فى أيامه عن الفن البدائى والفن الحضارى الأول ، ونظراً لأنه استعمل لفظة « الفن » بمعناها القديم أى « المهارة النافعة » ، كما فعل مورجان ، فإنه أدخل تحت هذا العنوان تطور العدد ، والأساحة ، والآلات ، والزراعة ، ورعى الماشية ، والمعمار ، والملابس والسفن ، والملاحة والطبخ ، والإضاءة ، والزجاج والمعادن ، والتجارة . وتلك كلها « فنون الحياة » ولم يغفل نواحيها الزخرفية والجمالية . وتحت عنوان « فنون المتعة » تتبع تطور الشعر ، والمسرحية والموسيقى والآلات الموسيقية ، والرقص ، والتصوير ، والنحت ، والألعاب . كما تتبع على حدة نشوء اللغة الملفوظة والمكتوبة . وكان التركيز فى هذا كله — كما كان شأن نظرية سبنسر ، على الأساليب التى ازدادت بها الفنون تنوعاً ، ورقة ودقة ، وتنظيماً ، وقوة ، وفهماً للحياة والطبيعة . وبالغ ، كما بالغ سبنسر ، فى التوكيد على معيار الواقعية فى الحكم على الفن البدائى ، وقلل من شأن التصميم فيه . واعترف إلى حد ما بمميزات أو حسنات الفن البدائى بما فى ذلك رسوم ما قبل التاريخ على العظام وجدران الكهوف . وتحاشى الخوض فى كثير من النقاط الخلافية ، مثل أفضلية أساليب معينة على غيرها ، ونسب بغض انجازات الفن اما إلى المرحلة الهمجية أو المرحلة المتبربرة أو المرحلة الحضارية الأولى ، دون أن يحاول أن يربطها على التحديد بسمات المحالات الأخرى . وكان مخطئه أو برنامجه العام فى التاريخ مرناً إلى حد معقول ، وأحجم عن محاولة اقحام تاريخ الفن فى أى تسلسل واحد صارم .

٣ - مسالك متماثلة تقريباً

حتمية وتواز متاصلان

جاء الكاتبان كلاهما — تايلر ومورجان — باضافات ذات قيمة لنظرية "تطور" ، ولكن كلاهما وقع فى أخطاء كان من الطبيعى أن يقع فيها ، نظراً

لقلة المعلومات المتاحة ، ولكنها جسيمة في ضوء الأبحاث اللاحقة . الواقع أن تحمسهما للنظرية الجديدة - نظرية التطور الثورية - وما تزعمه من أنها قانون عام للحياة والحضارة ، أدى بهما إلى المبالغة في تماثل العملية وانتظامها ، وإلى الإقلال من شأن الشذوذ أو ما يجرى على غير القياس فيها . وكانت نظريتهما متشابهة ، كما انطوت على نفس الأخطاء إلى حد كبير . وإن أبرزتها نظريات مورجان في شكل أشد تطرفاً (١) . وبرزت الأخطاء بشكل خاص في ناحيتين من عملهما ، في اثنين من المعالم العامة لعملية التطور ، كما رأياها ، أحدهما يتعلق بمجرى أو اتجاه التطور الثقافي الذي نظرا إليه أساساً على أنه يسير في خط واحد ، أو في تعاقب محتوم من التغيرات ، وهذا قلل من شأن تنوعاته (أى التطور) . والثاني يختص بالمراحل أو الخطوات المتعاقبة التي عن طريقها سار التطور في مجراه . واعتبرا أن هذه المراحل ثلاث ، وفقاً للتعاقب التقليدي « الوحشية ، البربرية ، المدنية » : ووجه الخطأ هنا أنهما اعتبرا مدى كل مرحلة من هذه المراحل واحداً فعلاً في كل مكان . وهذا أيضاً قلل من شأن التباين أو التنوع الفعلي . فإنه من العسير تقسيم التغير الثقافي الماضي إلى ثلاث مراحل واضحة متباعدة ، أو إلى أى عدد محدود آخر ، بسبب تداخل التغيرات المميزة تداخلاً شاذاً ، على غير قياس .

ولنبداً يبحث مفهومهما لمجرى التطور الثقافي من حيث كونه متماثلاً ، ولتعليله بأنه محتوم من الباطن . ذهبت فرضية مورجان الرئيسية في كتابه « المجتمع القديم » إلى القول بأن « نظم البشر الأساسية نشأت من بضع بنور فكر أولية ، وأن مجرى وأسلوب تطور هذه النظم كانا محتومين من قبل ، كما كانا محصورين في نطاق حدود تباين ضيقة ، بفعل المنطق الطبيعي للعقل البشرى ، وما لقواه من حلول بدئية . ووجد أن التقدم هو من نوع واحد في جوهره ، في القبائل والأمم التي تقطن مختلف القارات المنفصلة بعضها

(١) من الجائز أن أعمال تايلر الأولى قد أثرت في مورجان . انظر د. بدني

Bidney في « الأنثروبولوجيا النظرية » ص ٢٠٩ .

عن بعض ، على حين تكون في نفس الظروف ، مع انحراف عن التماثل في حالات معينة ، نتيجة لعوامل خاصة . وسوف يؤول التوسع في هذا الدليل إلى تقرير وحدة أصل الجنس البشرى « (١) .

وفيما يتعلق بالسبب الأساسى للتطور ، تؤكد هذه النظرية بوضوح حتمية سيكولوجية باطنية مبنية على « المنطق الطبيعى » و « حدود » العقل البشرى . وتؤكد التوازى في التاريخ الثقافى ، من حيث أن الجماعات المنفصلة تميل إلى أن تتطور ، بمعزل بعضها عن بعض ، في خطوط متشابهة . على أنها ، على أية حال لا تذهب في تفسير العملية على أساس المذهب المثالى ، فام تنسبها إلى سبب روحى خارق للطبيعة . وبحث مورجان في كتابه قائم اجمالاً ، على المذهب الطبيعى ، رغم أنه يعتمد في آخر الكتاب إلى مآدرج عليه العصر الفكتورى عادة ، من الاعتراف « بالعناية الالهية » ، وذلك بأسلوب يعوزه الحماس نوعاً ما . إن جهود أجدادنا كانت « جزءاً من العقل الأسمى (الالهى) ليطور من المتوحش متبرراً ويطور من هذا المتبربر متحضراً » ويقول مورجان بأن مجرى التطور الثقافى حدد تحديداً باطنياً ، لا بالتنوع صدفة واتفاقاً ، ولا بالأحوال البيئية المعينة . ولكن مثل هذه « الأسباب الخاصة » تحدث مجرد « انحرافات عارضة عن التماثل » . والتماثل هو الطابع الأساسى القياسى للعملية ، ومن ثم فإن فكرة مورجان ، رغم أنها متخلفة من الوجهة الفلسفية فإنها كانت تنحو نحو « التكوين القويم » (أى النظرية التى تقول بأن التنوع فى الأجيال المتعاقبة يسير بموجب نظام مقرر لا يتأثر بالعوامل الخارجية) .

وقال مورجان أيضاً بأن « خبرة الجنس البشرى مرت في مسالك متماثلة تقريباً ... بفضل الوحدة النوعية لأعناخ كل الأجناس البشرية » وبأن كل بذور النظم والفنون الأساسية فى الحياة نشأت ونمت حين كان الإنسان

(١) الفصل الثانى ، ص ١٨ « الفترات الانتولوجية »

لا يزال متوحشاً » . وهذه عبارة مبالغ فيها ، ولكن فيها ظلا من الحقيقة . فمن المحقق أن كل خبرة الإنسان الثقافية والحضارية حددتها ، في إطارات عريضة ، طبيعة مخه وخاصيته الطبيعية ، باعتباره متميزاً عما لدى سائر الأنواع منها . إن هذه الخبرة كلها « متماثلة » - بمعنى أنها من نمط أو شكل عام واحد - إلى حد أنها ، أساساً ، بشرية ، ولكن مورجان قلل من شأن مرونة تفكير الإنسان وسلوكه البشرى وقابليته للتغير في نطاق تلك الحدود . فإن مسالكة الميزة ليست « متماثلة تقريباً » . وإن خبرة الإنسان المتوحش ، لتحتوى بطريقة احتمالية عامة إلى أبعد حد ، على « بنور النظم والقنون الأساسية » ، للحياة المتحضرة ، ونكرر القول مرة أخرى بأنها مسألة تفاوت في الدرجة .

وأورد تايلر فرضية شبيهة بهذه في ١٨٨٨ : « إن نظم الإنسان طباقية (مكونة من طبقات) بشكل واضح ، شأنها شأن الأرض التي يعيش فوقها . إنها تتعاقب بعضها اثر بعض ، في سلاسل متماثلة جوهرياً فوق الكرة الأرضية ، مستقلة عما يبدو أنه فوارق سطحية في الجنس واللغة ، ولكن تشكّلها نفس الطبيعة البشرية التي تعمل في أحوال متغيرة على التعاقب ، في الحياة الوحشية ، والبربرية ، ثم المتحضرة » (١) . ويبدو للمرة الثانية أن هذا يتضمن حتمية وتوازياً باطنيين ، ولكن تايلر في موضع آخر ، حول التركيز نحو الاختيار الطبيعي . فقال بأن التاريخ والأثوغرافيا يتحدان لبيان أن النظم التي تستطيع أن تحتفظ بكيانها في العالم على أفضل وجه ، تنسخ بالتدرج النظم التي هي أقل صلاحية ، وتحل محلها ، وأن هذا الصراع الذي

(١) من مقال « منهج للبحث في نشوء النظم : تطبيقه على قوانين الزواج والتحدّر السلالى » في مجلة المهد الملكى الانثروبولوجى في بريطانيا وايرلندا المجلد ١٨ لسنة ١٨٨٨ . اقتبسها هوبل Hoebel ص ٦١١ . ويشير جولدنبورج الى التطورين الاولين استقوا نظريتهم من الجنس البشرى من كتاب من أمثال هردر ، باستيان وبنز - « موسوعة العلوم الاجتماعية: التطور : الاجتماعى » ويعترف تايلر في تصديره لكتابه « الثقافة البدائية » بأنه مدّين بالفضل لباستيان ووبنز .

لا ينقطع يحدد المجرى العام للثقافة ، الذى ينتج عن هذا الصراع (١) . كذلك
 خصص تايلر للانتشار الثقافى دوراً هاماً . فقال بأن كثيراً من الأجناس
 التى يتعذر الربط بين تاريخها عن طريق الشواهد الراهنة « من الجائز أن تكون
 قد بلغت مرحلة النضج بتأثير الواحد منها فى الآخر أو فى ظل عنصر أساسى
 مستقى من مصدر مشترك » . ولكنه أيضاً حذر من خطأ وقع فيه بعد ذلك
 المتطرفون من أنصار فكرة الانتشار ، مثل اليوت سميث وبرى W.J. Perry
 وهو « أن الحضارة العالم بأسره منبتاً واحداً من أصل واحد » وذهب إلى أنه
 يحتمل أن تكون الثقافة قد تولدت ، مستقلة فى بقاع مختلفة ، ولكنها انطوت
 على تراث كبير من التقاليد المشتركة (٢) .

أما عن « الطريق الذى سلكته بالفعل حضارة العالم » فإن تايلر عرض
 خمسة أفكار وصفية . « فالتقدم ، والانحلال ، والبقاء (بعد زوال
 أشياء أخرى) ، والاحياء ، أو الانبعاث من جديد ، والتعديل ، هى كلها
 طرائق الربط التى تحكم وثاق شبكة الحضارة المعقدة (٣) ، وفسرها جميعاً
 بطريقة يبدو فيها الاتجاه الواحد . « فالتقدم والانحلال » يمثلان الحركة
 إلى الأمام والحركة إلى الوراء فى الطريق الوحيد الرئيسى للتغير . أما « البقاء »
 فيقصد به الأنشطة والأعراف ، والآراء ، الخ ... ، مما انتقل بحكم العادة إلى
 حالة جديدة من حالات المجتمع » ، وتظل أمثلة لحالة ثقافية أقدم . أما « الاحياء »
 فهو أن الأفكار والعادات القديمة « تنبثق من جديد » فى عالم ظلها انقرضت
 أو أنها فى سبيلها إلى الانقراض ، ومثال ذلك « الروحانية الحديثة » . أما
 « التعديل » فيقصد به إمكانية التغير المتشعب لكل ما أمكن تلقيه عن الآخرين ،
 ولكن تايلر لم يتوسع فى هذه الفكرة .

وفهم تايلر ومورجان « التقدم » كما فهمه سبنسر من قبل ، على أنه

(١) « الثقافة البدائية » المجلد الاول ص ٦٩ .

(٢) « Researches » ص ٢٧٤ (اقتبسها بدنى ، ص ١٩٩) .

(٣) « الثقافة البدائية » المجلد الاول ص ١٦ ، ١٧ .

يتضمن فكرتي « النمو » و « التحسن » . ولم يخلط تايلر أو يطابق دون أكثر اث بين المعنيين ، ولكنه أورد الأسباب التي من أجلها اعتقد اجمالاً أن الأحداث هو الأفضل ، في العملية التطورية . و « يمكن من وجهة نظر مثالية ، أن ننظر إلى الحضارة على أنها تحسن عام في البشرية ، بفضل تنظيم أعلى للفرد والمجتمع ، بغية تعزيز صلاح الإنسان وسلطانه وسعادته معاً ... ومن ثم يكون الانتقال من حالة الوحشية إلى حالتنا نحن ، هو من الناحية العملية ، ذلك التقدم في الفن والمعرفة ، الذي هو عنصر أساسي في نمو الثقافة » (١) . وتلك المعايير ذاتها كافية لقياس كل من التقدم في الماضي ، ودرجة الثقافة بين الشعوب الموجودة فعلاً . وإذا فتشنا عن «خط محدد نحسب بمقتضاه تقدم الحضارة ونكوصلها» ، فقد نجد في « انعدام أو توافر الفنون الصناعية ، وفي تقدمها أو انحطاطها ، وبخاصة أشغال المعادن ، وصناعة الأدوات ، والزراعة ، وغيرها ، وفي مدى المعرفة العلمية ، وفي وضوح المبادئ الأخلاقية ، وفي نوع المعتقدات والطقوس الدينية ، وفي درجة التنظيم السياسي والاجتماعي ، الخ ... » لقد اتجهت التزعة الأساسية في المجتمع الإنساني إلى الانتقال من حالة الوحشية إلى حالة حضارية ، وكان هذا في رأي مورجان وتايلر ، تحسن ، طبقاً لقياسه بهذه المعايير كلها .

وكانت التقدمية عند تايلر أكثر اعتدالاً نوعاً ما ، منها عند جيبون الذي اقتبس عنه تايلر ، مع الموافقة العامة على رأيه . لقد ذهب تايلر إلى أن جيبون بالغ في انحطاط الحياة الوحشية ، وأنه أسهب القول في الجانب المشرق من الحضارة (٢) . فهناك متوحشون فضلاء سعداء ، « وإن الانتقال قديماً من البربرية ، قد أسقط وراءه أكثر من سحجة من السجاياء ذات الطابع البربري ، أو بعض المناقب . التي يستعيد ذكرها المثقفون الحديثون في حسرة

(١) المصدر السابق ، ص ٢٧ .

(٢) جيبون « اضمحلال الامبراطورية الرومانية وسقوطها » الفصل ٣٨ - (كتاب تايلر ص ٣٥) ويمكن الرجوع الى كتاب جيبون ، اللغة العربية في الجزء الثاني الذي ترجمه لويس اسكندر . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٦٦ .

وأسمى ، بل وسوف يكافحون لاستردادها ، بمحاولات عقيمة لوقف سير التاريخ ، واستعادة الماضي في قلب الحاضر » . وفي صدر المسيحية نكص الناس عن الحياة العقلية ، على حين ارتقوا في الدين الحديد ، دين الواجب والتقوى والمحبة . ولكن هذه استثناءات . « وجملة القول إن الإنسان المتحضر ليس فقط أعقل وأقلر من المتوحش ، ولكنه كذلك أفضل وأسعد ، ويقف المتبربر وسطاً بينهما » . وتميل الأمثلة التي أوردها تايلر عن « الانحلال » وعن « النكوص » — إلى بيان أن حركة التغيير الاجتماعي هذه (أ) غير عادية ، هي عملية ثانوية ، (ب) وأنها إلى أسوأ . وهو لا يعترف ، على أي نطاق يذكر ، بإمكان حلول ارتداد سليم نحو أحوال أقدم أكثر بساطة ، ولا بإمكان احياء هذه الأحوال بشكل نافع خير .

٤ - المراحل في تاريخ الثقافة

لقد أهملت هذه المسألة إلى حد ما ، منذ أيام كونت وهيغل ، وكانت من أمهات المسائل في فلسفة التاريخ منذ عهد الإغريق الأوائل . وسواء فهم الفيلسوف المجري الأصلي للتاريخ على أنه تقدم أو اضمحلال ، تطور أو تواتر هوري ، فإنه نادر أن قنع بالتفكير فقط في اتجاهه العام ، وبدايته ونهايته ، بل تساءل كذلك عما تحلله من فصول : ما هي تلك الوسائل التي خطا بها الإنسان من حالته الأولى في جنة عدن أو في الغابة ، إلى حالته الراهنة ؟ وماذا عسى أن تكون حالته التالية ، أو ربما الأخيرة ؟ ولا تعتبر نظرية التطور كاملة إلا بالإجابة عن هذا السؤال بشكل ما ، وإن لم تكن الإجابة بالضرورة على أساس عدد معين من مراحل منتظمة .

وكانت مهمة تايلر ومورجان ومعاصريهما أن يرتادوا هذا الميدان بطريقة قائمة على المذهب الطبيعي من وجهة نظر الأنثروبولوجيا والأركيولوجيا ، في عصر ما قبل التاريخ والعصر التاريخي الأول . وكان من الصعب على التطورين أن يرتادوا هذا الميدان ، بحثاً عن الحلقات المفقودة بين أصل

الإنسان وبين الحضارات المعقدة في مصر واليونان ورومه . وقدمت الأبحاث الكثيرة المتخصصة ركائماً من المعلومات التي حاول مورجان وتايلر أن يؤلفا بينها ، مع التركيز الخاص على تعاقب الخطوات في الثقافة البدائية ، وقاما بهذا العمل على نطاق أوسع مما حدث من قبل ، مع بيان مسهب عن العلاقات المتبادلة بين السمات الثقافية في مختلف الأنشطة والنظم ، على كل المستويات .

ورأى مورجان وتايلر أن المراحل الثلاث تختلف عن الفترات الزمنية ، من حيث أن أية مرحلة معينة (البربرية مثلاً) حدثت في أزمنة مختلفة في أماكن مختلفة . وآمنا بأن المراحل الأولى لا تزال قائمة اليوم بين القبائل « البدائية » ، على حين أن أجداد الشعوب المتحضرة الحديثة مرت بها منذ آلاف السنين . وقالوا بأن المتوحشين المنعزلين الحديثين أقرب شياً بأجدادنا الأولين ، إلى حد أنهم يوضحون لنا اليوم ، بدرجة كبيرة من الدقة ، كيف عاش هؤلاء الأجداد فعلاً .

وبين مورجان في تحديد ثبته عن المراحل أو « الفترات الإثنولوجية - الحضارية » أنها لم تكن مجرد « دورات زمنية تعسفية » « إن كلا منها تعالج ثقافة معينة » ، وتمثل « حالة معينة في المجتمع » ، تتميز بأسلوب خاص في الحياة . وقال بأن المفهوم الدائم الركي عن العصر الحجري وعصر البرونز وعصر الحديد ، لا يزال مفيداً في تصنيف ما صنعتته براعة الإنسان ، ولكنه غير كاف لتحديد مراحل رئيسيه . « إن فنون كسب القوت المتعاقبة التي نشأت على فترات بعيدة طويلة ، بفضل ما كان لها من تأثير عظيم أكيد على حالة الجنس البشرى ، ستهييء في النهاية أفضل الأسس المقنعة لهذه التقسيمات » ولكنه استطرد يقول بأننا لا نعلم الآن القدر الكافي عن هذه التقسيمات ، ولا بد لنا في الوقت الحاضر من استخدام اختراعات أو اكتشافات أخرى بمثابة مقاييس للتقدم ، تحدد بداية الفترات . وميز في فنون كسب العيش المراحل التالية ، معتبراً أن المرحلتين الأوليين منها نشأتا في مرحلة الوحشية وأن المراحل الثلاث الأخيرة نشأت في مرحلة البربرية : (١) القوت الطبيعي

على الثمار والجنود في بيئة محدودة . (٢) العيش على الأسماك (٣) العيش على النشويات عن طريق الفلاحة (٤) العيش على اللحوم والبن (٥) العيش على أشياء لا حد لها ، بفضل زراعة الحقول .

ولابد أن يجد القارئ الحديث في الثبت الطويل الذي وضعه مورجان للمراحل الأصلية والمراحل الفرعية ، شيئاً محكماً منتظماً على نحو يثير الشك . فقد انقسمت الوحشية والبربرية كلتاهما ، من حيث الفترات ، إلى ثلاث : قديمة ومتوسطة وحديثة ، ومن حيث الحالات إلى عليا ومتوسطة ودنيا . وتبدأ الحالة الوسطى في الوحشية بالعيش على السمك واستخدام النار ، والعليا باستخدام القوس والرمح . وتبدأ الحالة الدنيا في البربرية بالخزف ، والوسطى بالحيوانات المستأنسة في الشرق ، والزراعة على الرى في الغرب . وتبدأ الحالة العليا في البربرية بصهر الحديد واستخدام الأدوات الحديدية . وتبدأ الحضارة بالكتابة والحروف الصوتية .

واعتقد مورجان بأنه توجد اليوم نماذج من المراحل الرئيسة في التاريخ الثقافي الغابر . فهو يقول « بأن الفنون والنظم وأساليب الحياة متطابقة بشكل جوهري : في نفس الوضع في كل القارات ، إلى حد أن الشكل العتيق للنظم المحلية الإغريقية والرومانية لابد أن نتوقع وجوده حتى في وقتنا الحاضر ، في النظم المتناظرة لدى سكان أمريكا الأصليين » . « وأن القبائل اليونانية واللاتينية في أيام هوميروس وأيام رميلوس لتقدم لنا أسى مثل الحالة العليا في البربرية » ، لقد كانت هذه القبائل على وشك أن تبلغ مرحلة الحضارة .

وعرف مورجان الوحشية والبربرية والمدنية بمصطلحات محددة موضوعية . فالوحشية أنشأت « التنظيم إلى جماعات ، وعشائر ، وقبائل ، وأسر وعبادة العناصر في أحط أشكالها ، واللغة المكونة من مقاطع ، والقوس والسهم ، والأدوات المتخذة من الأحجار والعظام ، والسلال المصنوعة من الخيزران والشرائح الخشبية الرقيقة ، والأردية الجلدية ، والتنظيم على أساس الجنس

(الذكر والأنثى) ، القرية المكونة من دور متجمعة ، وصناعة القوارب ، بما في ذلك القارب المصنوع من لحاء الشجر أو القارب الطويل المصنوع بحفر جذعها ، والحرايب المدية بالصوان ، وهراوات الحرب ، والأدوات المصنوعة من حجر الصوان في أشكال فجة ، والأسرة ذات الدم الواحد ، واللغة ذات المقطع الواحد ، وعبادة المسحورات وأكل لحوم البشر ، ومعرفة استخدام النار ، وأخيراً لغة الإيماء (١) . واشتملت البربرية المتقدمة الأحداث عهداً ، كما صورتها الألياذة على الشعر والديانة الأولمبية ، وعمارة المعابد الرخامية ، والزراعة الحقلية ، والمدن ذات الأسوار الحجرية ، والتي تعيش في ظل نظم بلدية متقدمة ، والمراكب المصنوعة من الألواح الخشبية والمسامير ، وعربات النقل والمركبات الخفيفة ، والدروع المعدنية والسيوف والأدوات الحديدية ، والنبذ ، والقوى الميكانيكية فيما عدا اللولب . ودولاب الخراف ، وطاحونة اليد ، ونسيج الكتان والصوف ، وتعددين الحديد (استخراج وخطه وطبيعته الكيميائية) والأسرة القائمة على الزوجة الواحدة ، والديمقراطيات العسكرية ، والجمعية الشعبية والملكية الفردية .

وأحسن مورجان وتايلر كلاهما ، بضرورة مناهضة النظرية الدينية التقليدية في الانحلال أو الانحطاط في تفسير ظواهر عرقية معينة ، وهذه النظرية في ثوبها المسيحي ، القائم على ما ورد في التوراة عن القبائل السامية القديمة اعتبرت حياتها الرعوية وتنظيمها الأبوي وديانتها ، بمثابة نموذج للثقافة البدائية . ولكن ما بال الشعوب الموجودة التي يبدو أنها أحط كثيراً عن مستوى الشعوب التي ورد ذكرها في الكتب المقدسة ؟ ويقول مورجان بأن فرضية الانحلال أدت إلى « اعتبار كل الأجناس البشرية التي ليس لها أى ارتباط بالآريين والساميين ، أجناساً شاذة غير سوية . أى أنها أجناس تدهورت نتيجة الانحلال عن حالتها القياسية أو السوية » . ولقد دعمتها أبحاث مير هنرى مين في القانون

القديم، التي اعتبرت الأسرة الأبوية على غرار ما كان لدى العبرانيين واللاتين، أقدم أشكال الأسرة وأول مجتمع منظم. إن الجماعات الحديثة التي تمارس أسلوباً أقل مثالية، مثل الاتصال الجنسي غير المشروع، أو سفاح ذوى القربى، بمقاييسنا نحن - لا بد أنها انحطت عن مستوى الأسرة الأبوية تبعاً لهذه الفكرة المحافظة.

وعارض Bachofen ومورجان هذه الفكرة وحاولا أن يثبتا أن أقدم نمط للتنظيم الاجتماعى بعد « الجماعة المتضامة » البدائية، كان قائماً على العشيرة باعتبارها كياناً أحادى الجانب ينتسب إلى الأم، وكانت كل الحقائق في جانب باخوفين ومورجان في معارضتهما للنظرية القديمة، نظرية الانحلال الشامل، وكذا أسبقية المجتمع الأبوى والتحرر من الأب، ولكنهما ذهبا بعيداً إلى حد التطرف، في توكيد الأسبقية الشاملة للمجتمع الذى ينتسب إلى الأم، وللتحرر من الأم. ومنذ عهد مورجان لم يثابر على تأييد فكرة الانتساب إلى الأم إلا نفر قليل من علماء الأنثروبولوجيا، ولكن وزن الشواهد الحاضرة يدل على أن التعاقب كان مختلفاً في مختلف الأماكن (١).

وليس ثمة شيء خاطيء أو آحادى الاتجاه « في مجرد تقسيم التاريخ الماضى إلى عدد معين من الفترات التعسفية مثل « قديم، متوسط، متأخر » أو « ما قبل التاريخ، قديم، وسط، حديث ». فقد تفهم هذه العنوانات بطريقة شكلية محضة على أنها تعاقب فترات زمنية تاريخية. وقد تحددها أحداث هامة مثل تقدم الحديد أو انحساره، أو سقوط أسرات. ومثل هذه المفاهيم جوفاء غير محددة، بالنسبة لطبيعة التغير الثقافى عبر المراحل. إن مفهوم مرحلة ما في التطور الثقافى ينطوى على شيء أكثر من ذلك،

(١) يلخص R.H. Lowie موضوع التباين في كتاب « المجتمع البدائى » ص ١٨٥. انظر بحث باردن عن مورجان ونظرية الانتساب الى الام في « علم الاجتماع التاريخى » ص ٨٦.

إنه أقرب شياً بمفهوم الطفولة أو البلوغ بوصفها مرحلة في حياة الفرد ، وهي تعنى في وقت معاً (أ) فترة معينة في نمو الفرد . (ب) طائفة معينة من السمات والمعاليم التي تعتبر مميزة لهذه الفترة . ومن ثم فإن البلوغ يأتي بين الطفولة واكتمال النمو ، وتتميز بالنضوج الجنسي والحساسية الوجدانية . وافترضت النظرية التطورية شياً جزئياً بين نمو الفرد والجنس عامة ، بين تطور الكائن الفرد ، والتطور النوعي ، وبالتالي اعتبرت مراحل التطور الثقافي ، في الغالب مشابهة لمراحل حياة الفرد ، فاعتبرت الوحشية « طفولة العرق » أو العنصر السلافي ، وفن ما قبل التاريخ « طفولة الفن » وهكذا . وقال تايلر « أظن أننا نستطيع أن نطبق المقارنة التي كثر ترديدها ، ألا وهي مقارنة المتوحشين بالأطفال بالنسبة لحالتهم الخلقية والعقلية ، بقدر سواء (١) . وهكذا فإن الوحشية كمرحلة ثقافية ، لم تكن مجموعة سمات ثقافية — بما في ذلك انعدام سمات البربرية والمدنية فحسب ، ولكنها تعني كذلك إشارة زمنية مزدوجة . فقد أشارت (أ) إلى حقبة معينة في تقويم الزمن ، وما قبل تاريخ الإنسان ، من نشأة النوع الإنساني إلى بضعة آلاف من السنين قبل ميلاد المسيح تقريباً ، حين سادت السمات الوحشية في البشر كلهم ، طبقاً لما هو مفترض ، (ب) وإلى الوقت الذي تعيش فيه مجموعة بعينها في نطاق حياتها بطريقة وحشية . ويمكن أن يكون هذا قد دام طبقاً للنظرية ، إلى أي تاريخ زمني ، ولا يزال قائماً في حالة كثير من القبائل البدائية المعاصرة . تلك هي المرحلة التي تسبق البربرية عادة ، ولكن بعض القبائل لم تبلغ مرحلة البربرية ، وقد لا يبلغونها قط وقد يتكسب البعض إلى الوحشية من مرحلة تالية لها . وهكذا تكون الإشارة الزمنية إلى مرحلة ثقافية ، وكأنها مرحلة في حياة الفرد ، نسبية لا مطلقة .

إن رواية تايلر ومورجان عن التطورية ، باعتبارها نظرية — انطوت على شيء أكثر من مجرد مجموعة من ثلاثة مفاهيم مجردة . فإنها انطوت أولاً

على افتراضات معينة قابلة للمناقشة عن حقائق التاريخ ، وعن التواريخ والترتيب الزمني التي نشأت فيه فعلا المجموعات المختلفة من السمات ، وانطوت ثانياً على حكم على القيمة ، بمعنى أن الأحداث في الزمن والأكثر نمواً ، هي على وجه الإجمال أفضل . وثالثاً ، وبقدر ما كان ثمة من اصرار على التشابه بين الوحشية والطفولة ، فإنه ينطوى على مفهوم لكليهما قابل للجدل . إننا اليوم أكثر تأثراً . بالفوارق بين الأطفال والبالغين من المتوحشين .

إن لفظي الوحشية والبربرية تعنيان عادة وصمة الانحطاط والازدراء على الأقل عند المعجبين بالمدينة . وقد تعنيان أحياناً شيئاً يدعو إلى الإعجاب عند الذين يؤثرون « المتوحشين الشرفاء » ومثل هذه الخواطر وخطأ الكثير من النظريات السابقة عن الحياة البدائية ، أدت إلى نيذهما جزئياً على اعتبار أنهما مصطلحات علمية ، في الأنثروبولوجيا الحديثة . على أنه لا يزال في الامكان استعمالهما ، بطريقة مائعة غير فنية ، شريطة ألا نحاول المرء تعريفهما تعريفاً دقيقاً . وفي مقدور المرء أن يدرك أن هناك ألواناً كثيرة من الوحشية ومن البربرية والمدينة ، كذلك من السهل إدراك أن الحياة ، في المرحلتين الأوليين قد تفضل الحياة في ظل ما يسمونه « المدينة » من حيث الأخلاق وغيرها . ولقد كف كثير من علماء الأنثروبولوجيا الحديثين عن استعمال ألفاظ « بدائي ، وحشي ، متبربر » لأنها مبهمة ، ولأنها توحى بالاجتقار والاستخفاف . كذلك تحاشوا للأسباب نفسها « همجي ، وثني ، فج ، منحط » وآثروا استخدام مصطلحات أكثر موضوعية . بيد أنه ليس من اليسير للعثور على ألفاظ مرضية ، بمثل هذا الاتساع .

وفي كتابه « الأنثروبولوجيا » عرف تايلر هذه المصطلحات تعريفاً بسيطاً موضوعياً إلى حد ما (١) ، فقال بأن المرحلة الدنيا أو الوحشية هي التي يفتات فيها الإنسان على النباتات والحيوانات البرية ، دون أن يفلح ارضاً

(١) نيويورك ١٨٩١ ص ٢٤ .

أو يستأنس حيواناً من أجل طعامه . أما المادة التي يتخذ منها أدواته فهي في متناول يده فعلاً . إن الناس « لا يستطيعون استخلاص المعدن من المادة الخام ، ومن ثم فإنهم ينتسبون إلى العصر الحجري » . (نسب تايلر إلى جون لوبوك Lubbock فضل تقسيم العصر الحجري إلى باليوليتي ونيوليتي أي قديم وحديث) . وتقوم البربرية حين يأخذ الناس بأسباب الزراعة ، أو حين يتوافر للقبائل الرعوية معين ثابت من اللبن واللحم . « وأخيراً يمكن اعتبار أن الحياة الحضارية بدأت بمعرفة فن الكتابة » . على أن المصاعب تنشأ حين نطرح أسئلة مثل : هل يجوز أن يطلق على الناس متوحشون ؟ إذا كانوا يستعملون المعادن ولكنهم لا يشتغلون بالزراعة . ولا يستخدمون حيوانات مستأنسة ؟ وهل هناك أناس من هذا النوع ؟ وإذا كان الأمر كذلك فكيف يمكن تقسيم المراحل تقسيماً دقيقاً ؟

٥ - التماثل والتشعب

وبعبارة دقيقة ، فليس ثمة ، ولا يمكن أن يكون ثمة ، نظرية للتطور ذات خط واحد بحت . فإن ذلك سوف يعنى أن كل الحيوانات والنباتات ، وكل المجتمعات والثقافات ، وكل أساليب الفن ، قد سلكت نفس الدرب بالضبط ، عبر تاريخ الحياة . وهناك استثناءات من هذا الرأى بالغة الوضوح بحيث لا يمكن اغفالها . ولقد أقرت كل نظريات التطور ، البيولوجى والثنافى بحقيقة وجود شيء من التشعب ، وقد أخذت هذه الحقيقة قضية مسلماً بها ، حتى في الوقت الذي لم يستخدم فيه اصطلاح «تعدد الاتجاهات» ولم يكن ثمة حاجة في منتصف القرن التاسع عشر إلى توكيد التباين ، لأن هذا التباين ، كان هو الظاهرة الأساسية التي يجدر تفسيرها : ألا وهي أصل الأجناس المختلفة . فأى شيء في عالم الحيوان والنبات أوضح من الفوارق بين الأنماط ؟ فقد بدا الإنسان والقرود ، الحشرة والطائر ، والسمك ، عوالم بعيدة بعضها عن بعض ، إلى حد أن فكرة تحللها المشترك كانت في بداية الأمر ، لا تصدق . حقاً

قال الكتاب المقدس بأن الجنس البشرى بأسره انحدر من آدم وحواء ، وبأن الناس كلهم أخوة ، بمعنى من المعاني ، ولكن الهوة بين اللدنى المتعلم وساكن أستراليا الأصلية كانت بالغة الوضوح إلى حد لا تحتاج معه إلى بيان . وفى تقرير الفرضية العامة للتطور ، كانت الحاجة ملحة إلى إبراز الروابط الدفينة بين هذه الأنماط كلها باعتبارها أجزاء من نفس العملية الشاملة ، وعلى اعتبار أن فيها جمعياً مميزات جوهرية مشتركة . ومن السهل أن ندرك كيف أن الحماس البالغ لهذه الناحية من البحث ، كان من الممكن أن يؤدي ببعض أصحاب النظريات إلى المبالغة فى ضروب التماثل .

وكان مورجان واحداً ممن ضربوا بأوفر سهم فى هذا المضمار . فتادى بأن كل الجماعات البشرية ، من حيث أنها تطورت اطلاقاً ، فإنها مرت بنفس تعاقب المراحل . وفى بعض الجماعات على الطريق ، وتغير بعضها ببطء ، وتوقف بعضها ، وتقهقر البعض الآخر . وربما ساعد هذا على تفسير تباين الجماعات القائمة . ولكن كان هناك طريق رئيسى واحد فقط للتطور الثقافى .

إن النظرية تغلو يوماً بعد يوم أكثر استمساكاً بالخط الواحد ، ومثاراً للجدل أكبر ، حين يحاول صاحبها أن يربط كل حقبة من الزمن وكل خطوة فى التعاقب التاريخى بالمزيد من السمات المميزة عند المزيد من الشعوب المختلفة فى جميع أنحاء العالم ، وهذا يعنى مزيداً من التماثل وقليلًا من التنوع . وإذا نحن سرنا إلى نهاية الشوط ، لانطوى هذا على أن كل المتوحشين كانوا متماثلين ، وكل البربرين كانوا متماثلين ، وكل المتحضرين كانوا متماثلين فعلاً ، وكذلك يفهم التطور الثقافى على أنه عملية مركبة متكاملة تكاملاً محكماً ، تطور فيها كل مظهر من مظاهر النشاط الإنسانى ، جنباً إلى جنب مع كل نشاط آخر ، فى مجموعة من التعاقبات المتوازية . ومعنى هذا أيضاً أنه فى كل لحظة ، تقرن التغيرات المقدرة سلفاً فى التنظيم الاجتماعى والسياسى ، بالتغيرات المقدرة سلفاً فى التكنولوجيا والدين والفن وغيرها من مظاهر الثقافة . وطبقاً لهذا رأى

سوف يكون من الميسور إذا أخذت أية سمة رئيسية من سمات شعب ما ، الاستدلال على سائر السمات ، وعلى مرحلة التطور العامة ، التي بلغها ذلك الشعب . وبصرف النظر عن التباينات اليسيرة التي ترجع إلى الفوارق البيئية ، سوف يسير التطور في كل مكان في خطوط متوازية (أ) بالنسبة إلى الطريق الرئيسي الذي تسلكه مختلف الشعوب ، (ب) وبالنسبة إلى تزامن ضروب النمو المترامنة في مختلف فروع الثقافة عند شعب معين .

ولم يذهب مورجان إلى هذا الحد المتطرف ، ولكنه كان قاب قوسين أو أدنى منه ، أكثر مما يمكن أن يفعل أى عالم أنثروبولوجى معاصر . وألمح إلى أن الانحرافات عنه كانت يسيرة نسبياً ، وإنها راجعة إلى ظروف استثنائية خارجية . وعلى النقيض منه ، رأى أصحاب النظريات الذين جاءوا بعده ، أن مختلف فروع الثقافة مترابطة ترابطاً واهناً ، وأكثر قدرة وقابلية للتغير المتشعب المتنوع ، وكذلك أكثر استجابة لظروف البيئة ، بما في ذلك الانتشار من جماعات أخرى . على أن القوائم المتقنة من السمات والمعالم التي خص بها مورجان كل مرحلة ليست زائفة كلية ، رغم أنها عرضة للتصويب في كثير من النقاط .

وماذا يجدر أن نفعل بهذه النظرية مع تقدم المعرفة ؟ ثمة سبيل ممكن ، وهو أن نعالجها على أنها افتراض ، ثم نحاول أن نصحيحها ، شيئاً فشيئاً ، حينما يتكشف وجه الخطأ أو المبالغة . وهذا ما تم طوال القرن التاسع عشر ، ولا يزال اليوم يجري . إن أسلوب البحث الذي انتهجه سبنسر ومورجان وتايلر وج . ج فريزر بات يسمى « المنهج النسبي » . وقد تضمن البحث في مصادر لا عدادها عن أمثلة للمراحل الأصلية والمراحل الفرعية ، وتصورها سلفاً على أسس معينة . ومن مواطن الضعف في هذا المنهج ، أن يتزعج بالمرء إلى أن يجد في البحث بصفة خاصة عما يدعم نظريته . ويجب أن نسام في نفس الوقت بأن ذخيرة المعلومات التي جمعها تايلر ونظمها (وبدرجة أقل مورجان) ، ذات قيمة كبيرة ، بحيث لا يمكن تجاهلها في أية نظرية التطور

الثقافى تأتى بعدها . ورغم أنها ، فى كثير من الأحوال ، لا يمكن الاعتماد على تفاصيلها وتفسيراتها ، فإنها تعتبر عملاً فذاً بالنسبة لحيلهم ، فهى أحد التراكيب النافعة — ولكن لا يمكن مطلقاً أن تكون حاسمة — التى يستطيع كل قرن من قرون العلم أن يبينها على المعطيات المتاحة له ، وحتى ينسخها علم القرن التالى . إن المنهج الأثير فى الأنثروبولوجيا اليوم يتجه نحو طريقة مختلفة للتنظيم تحت عناوين مناطق محددة ، ومجموعات اجتماعية معينة ، وفى فترات بذاتها ، وذلك بوصفها كلا عضوياً ، لا التنظيم على أساس تصنيفات مجردة مثل « نظرية السحر ، ونظرية الأرواح (١) ، الأساطير ، اللغة ، العدد ، الأسرة » وغيرها مما كان يؤثره تايلر وفريزر ومعاصروهما . والخطر فى هذا الضرب الأخير من التنظيم يكمن فى الإجماع بأن كل الشعوب فى كل مكان أقرب شبيهاً بعضهم ببعض ، بالنسبة لكل من هذه النقاط ، مما هو فى واقع الأمر . على أن لكل أسلوب فى التصنيف ، ولكل طريقة فى تنظيم المعلومات وتفسيرها ، مواطن القصور والتشويه فيها ، بالإضافة إلى ما تسفر عنه من جوانب الحق . ويجنح المنهج الحالى إلى المبالغة فى تقدير التباين والتنوع . وعلى الرغم من أن كل التراكيب التطورية العظيمة التى ظهرت فى أوروبا فى القرن التاسع عشر تتطلب المراجعة المستفيضة فى ضوء المعرفة الراهمة ، فإنها تنطوى على قيم معينة خالدة ، لا بد أن يرجع إليها المحدثون من أصحاب النظريات بعين فاحصة قادرة على الانتقاء .

٦ - مورجان والماركسيون

صعود نجمه وأفوله

على الرغم من أن نظرية مورجان لم تكن مادية من الناحية الفلسفية ، فإنها راقت كثيراً فى أعين الماركسيين الأوائل ، وأكبر السبب فى هذا هو توكيدها

(١) Animism : مذهب حيوية المادة الاعتقاد بأن لكل ما فى الكون ، حتى للكون ذاته روحاً أو نفساً ، وإن الروح أو النفس هى المبدأ الحيوى المنظم للكون

على أثر الملكية والتنظيم الاجتماعى على الثقافة ، ولأنها (على عكس نظرية الكتاب المقدس) قالت بتطور المجتمع من بدايات بدائية . وفى هذا يقول ف. ف. كلفرتون « إن كل مفكر متطرف (راديكالى) فى القرن التاسع عشر استشهد بمورجان بوصفه المرجع الأخير . من ذلك أن فردريك انجلز بنى كل كتابه « أصل الأسرة » على فرضية مورجان ، واستخدم كوتسكى Kautsky شواهد مورجان فى كتابه عن « الزواج والأسرة » . وأشار بليخانوف عدة مرات إلى مورجان ، فى مختلف دراساته عن الثقافة والفن البدائيين (١) . وعلى مر الزمن ساعدت شعبيته لدى الكتاب الماركسيين على إحداث رد فعل ضده فى دوائر أخرى ، وعلى الأخص عند أعداء الشيوعية اليوم . وهذا أمر يجافى الانصاف ، إلى حد ما ، حيث أن مورجان نفسه لم يكن ماركسياً ، وليس فى نظريته شىء شيوعى على التحديد .

ونفر كثير من رجال العصر الفكتورى المحافظين « نفوراً شديداً » من أعمال مورجان لأنه صور الإنسان الأول فى صورة المنغرس فى الاتصال الجنسي بدون تمييز أو قيود (٢) . ولكنه سر المحافظين فى نواح أخرى ، وأهمها اظهاره أن أحادية الزواج والملكية الخاصة كانتا من خصائص أعلى مرحلة من التقدم الذى حققه الإنسان حتى ذلك الوقت . ولكن عالماً آخر من رجال التطور هو وسترمارك (٣) ، سرهم أكثر من مورجان ، لاختلافه مع هذا الأخير فى موضوع تاريخ الزواج . فقال بأن « أحادية الزواج انتشرت بشكل يكاد يكون عاماً بين أجدادنا الأقدمين ، وأن زواج الإنسان ، على كل الاحتمالات ، موروث عن جد أقرب شهاً بالقرد . وهذه النظرية بلورها ، هاجمها روبرت برىفولت Briffault فى كتابه « الأمهات »

(١) « The Making of Man » نيويورك ١٩٣١ ، ص ٦ .

(٢) كلفرتون ص ٦ ، نقلاً عن و. ه. ب. ديفرز .

(٣) History of Human Marriage (نيويورك ١٨٩١) ، Origin and

Development of the Moral Ideas (١٩٠٨ / ١٩٠٦) .

على أن آراء مورجان، في جملتها، راقت في أعين المتطرفين والاصلاحيين الليبراليين ، بشرحه الزواج والملكية وتقاليد الأخلاق والقانون والعدالة ، باعتبارها نتائج التطور التدريجي ، ومن ثم ليس لها سلطان أبدي مطلق ، بل إنها تظل عرضة لمزيد من التغيير . وتلك الأفكار المسلم بها اليوم في العلوم الاجتماعية وعلم الأخلاق القائم على الفلسفة الطبيعية ، كانت في عصر مورجان ، امتداداً ثورياً « للداروينية الاجتماعية » . ولقد تشجع الاشتراكيون وغيرهم من المصلحين ، بالرأى الذى عبر عنه مورجان في دراسته للملكية ، حيث أبرز ما للطبقات ذوات الامتيازات من طابع مرهق يبهظ كاهل المجتمع ، وكان نمو الملكية هائلا حتى باتت في أعين الشعب قوة لا يمكن ترويضها . وقال بأنه سيأتى الوقت الذى يستطيع فيه ذكاء الإنسان أن يخضعها ، وأن يحدد علاقات الدولة بالملكية التى تتولى حمايتها . « إن مصالح المجتمع أسمى من مصالح الفرد ، » وان فناء المجتمع ليؤذن بأن يكون نهاية حياة غايتها وهدفها الملكية ، لأن مثل هذه الحياة تنطوى على عناصر الدمار الذاتى « (١) .

ولا تقوم أهمية مورجان في فلسفة تاريخ الفن على ما ذكره هو عنه ، بل تقوم على ما لنظريته العامة عن التطور الثقافى من أثر غير مباشر على الفن . فطالما تمتعت نظريته برواج هائل لدى جمهور المفكرين ، فلما شجعت على مدخل تطورى إلى الفنون بذاتها ، وإلى الدين والعلم وغيرها من مظاهر الثقافة التى لم يتناولها تفصيلا (٢) ولكن هذا الرواج ضعف شيئا فشيئا في

(١) « المجتمع القديم » ص ٥٦١ .

(٢) اورد بارنز اسماء عدد من الكتاب المتأخرين الذين طبقوا التطورية على الثقافة البدائية . منهم في امريكا W.J. McGee — F.H. Cushing — J.W. Powell . وفي انجلترا D.G. Brinton . كتاب « علم الاجتماع التاريخى » (نيويورك ١٩٤٨) ص ٢٢ . وهو يصف ليرير صاحب كتاب Golden Bough المشهور بأنه تطورى خفيف التمييز . وربما كان أكثر امثلة الانثروبولوجيا التطورية ذات الخط الواحد ، وعلم الاجتماع التاريخى طرفا وبعدا عن النقد النزبه ، موجودا في المؤلفات العديدة للكاتب الفرنسى تشارلز م . لورنو (١٨٣١ — ١٩٠٤) وقد لخص آراءه في La Sociologie d'après Ethnologie (١٨٩٢) وعالج كثيرا من فروع الثقافة على هذا النحو . وقد لخص بارنز تاريخ =

الأنثروبولوجيا نتيجة الحملات التي شنت على نظريته عن الزواج والقراءة التي تقوم على النسب إلى الأم ، ثم بفعل الهجوم الذي شن بعد ذلك على منهجه وطريقته اجمالا . كذلك كان لأفول نجمه صدى بعيد المدى على التفكير في محق تاريخ الفن . واتجه هذا الصدى إلى تعويق كل النظريات التطورية في هذا المجال ، سواء كانت نظرية تطورية في خط واحد ، أو غيرها (١) .

= النظريات الاجتماعية في مراحل الثقافة من عهد كونت إلى الوقت الحاضر (ص ٨١ - ٩٠) بما فيها نظريات باجوت ، كوفالفسكي ، ووندت ، ودور كيم : وجريف ونوفيكاف ، ورازنهوفر ، وتوني ، وجدنج ؛ والود .

(١) - يمكن الاطلاع على تفصيلات أكبر عن مورجان وابلر وغيرهما من انصار التطورية في خط واحد في الاستعراضات الحديثة لنظرية الأنثروبولوجيا . ومن أحسنها دافيد بدنى في كتاب «الأنثروبولوجيا النظرية» (نيويورك ١٩٥٢) الفصل السابع . وهوبل في كتاب «الإنسان في العالم البدائي» (نيويورك ١٩٥٨) والكتاب الذي نشره كروبر «الأنثروبولوجيا اليوم» (شيكاغو ١٩٥٢) وجولدن تشيلد «التطور الاجتماعي» (نيويورك ١٩٥١) . الفصل الأول . وستأتي فيما بعد على ذكر الهجمات التي شنت مؤخرا على مورجان وابلر .

الفصل العاشر

التطورية في الجماليات تاريخ الديانة والفنون الخاصة

١ - نظريات التطور في علم الجمال

(الن ، صلي ، جروس ، جويو)

ظهر في عقود السنين الثلاثة الأخيرة من القرن التاسع عشر فيض كبير من المقالات والدراسات والكتب التي هي أقل أصالة ، أخذت على عاتقها ملء قصة تطور الفن بالتفاصيل في نقاط مختلفة . ولقد تخصصت في التركيز بشكل أكثر أو أقل افاضة على نواح مختلفة ، فعالج بعضها فناً واحداً أو واسطة واحدة من وسائط الفن ، مثل الموسيقى واللغة . وتناول بعضها فترة أو مرحلة ثقافية معينة ، مثل الفنون القبلية الحديثة . كما تناول البعض الآخر مفهوماً بذاته . مثل مفهوم الفن باعتباره « لعباً » . وارتضى بعضها واتبع نظرية بذاتها من نظريات التطور ، كتلك التي جاء بها سبنسر ، أو تين ، أو مورجان ، وقدم بعضها أمثلة جديدة للنمو ، مع قليل من التفسير النظري . ولم يكن هناك تمييز واضح دائماً بين مختلف مفاهيم التطور . فاستخدمت المصطلحات الغامضة مثل « افتراض النمو » و « التقدمية » و « الدارونية الاجتماعية » الواحد منها مكان الآخر . وتحمس كثير من الكتاب في الدفاع عن التطورية في نطاق دراساتهم ، ضد « الخلق أو الإبداع الخاص » ،

و « الانحلالية » ، إلى حد أنهم لم يحسوا بالحاجة إلى تعريف المصطلحات النظرية بدقة .

ومن بين العديد من الدراسات التطورية التي ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، يمكن أن تختار طائفة قليلة تمثل مختلف خطوط الفكر .

وكان كتاب جرانت ألن Grant Allen « الجماليات الفسيولوجية » رسالة قصيرة (١) عن علم الجمال العام من وجهة نظر علم النفس الطبيعي ، وقد أهدي إلى « أعظم الفلاسفة الأحياء هربرت سبنسر » ، « كمحاولة للتوسع في اتجاه واحد في المبادئ العامة التي وضعها » . واعترف المؤلف في أكسفورد بأنه مدين كذلك بالفضل لمؤلفات بين Bain ، وهلمولتر Helmholtz ، وهرمان Hermann ، وبرنستين Bernstein في علم النفس الفسيولوجي . وهاجم علماء الجمال من أنصار « الفوطيكية » (ما فوق الطبيعة) هذا الكتاب في احتقار شديد ، شأنه شأن أي منهج في علم الجمال ، يقوم على المذهب الطبيعي (٢) . وجدير بالذكر أن ألن في محاولته تفسير طبيعة الخبرة

(١) Physiological Aesthetics نيويورك ١٨٧٧ .

(٢) مثال ذلك هجوم جلبرت وكوهن في « تاريخ علم الجمال » (بلومنجنتن .. انديانا ١٩٥٣) ص ٥٢٦ . ويبدو لهؤلاء الكتاب أنه « اعتراف » طائش من ألن أن يقول بصراحة بأنه « ليس نصيراً شديداً للحساس للفن الجميل » ، وأنه يجدر به أن يعتبر هذا شيئاً نافعا للعلم ، « لأن الذي يبعد الفن عرضة لأن يضع في اعتباره - إلى جانب تدبره لأبسط عناصره - مشاعر الحساس التي تثيرها فيه أعلى ارتقاءاته » . لكن ألن لم يكن بعيداً عن الحقيقة كثيراً حين قال بأن هذا الشخص (الذي يبعد الفن) « يحتمل أن ينظر بعين الاحتقار إلى كل لون من العاطفة الجمالية ، اللهم إلا اسمي هذه الوظائف التي تستطيع أن ترضى ذوقه المهف المذهب . » (المقدمة ص ٨) . ويقول ألن في فصول تالية بأنه لا يجهل الفنون الجميلة ولا يفتقر إلى تقديرها . وهو على حق في قوله بأن « الاسراف في مبادئها » يموق التفكير الصافي الدقيق ، وخاصة في قبول الفكرة المرفوضة التي تقول بأن الفن نشأ من أساس مادي بدائي » ، وأنهم بحق « علم الجمال بأنه خصص لآمد طويل للبلاغة التمثالية ، والخطابة الثميرية الفاسفة . » وان وجود هذا الاسم على غلاف كتاب كاف لصرف معظم القراء العلميين عنه . « ولا يزال من الممكن ذكر هذه الملاحظة في شيء من الصحة » .

الحماية ونشوتها على أساس فسيولوجى ، إنما كان يحاول إحدى المهام الشاقة فى علم النفس أو الميتافيزيقا . وهى مهمة لم تنته بعد ، وليس لأنصار الفلسفة الطبيعية (١) أو الفلسفة الفوطيبيعية أن يزعموا أنهم فسروا الخبرة الجمالية بأية طريقة كاملة شاملة . ومواطن الضعف فى محاولة ألن واضحة ، ولكن يسهل فهمها ، إذا تذكرنا أن علم النفس العلمى كان فى طفولته الأولى فى أيام ألن . الحق أنه أضاف شيئاً له قيمته إلى التعاليم البريطانية فى التجريبية والتطورية فى علم النفس وعلم الجمال . ذلك أنه طبق المعلومات الجديدة عن فسيولوجية الإدراك الحسى ، وطابع اللذة أو النشوة ، والتكيف العاطفى على ظواهر الخبرة الجمالية ، وفعل هذا فى أسلوب تطورى ، لابد أنه كان متعذراً على بيرك أو هيوم أو كانت أو غيرهم من مفكرى القرن الثامن عشر ، كما أن سبنسر أوحى به فى إنجاز .

وحيث نبذ ألن الثنائية التقليدية التى كانت قد عوقت التجريبية البريطانية منذ عهد لوك ، فإنه اختار فكرة الفلسفة الطبيعية عن العقل . ودون تمسك بالمزاعم العريضة التى قال بها فخر فى ذلك الوقت ، عن الدقة الكمية فى علم الجمال ، فإنه ذهب بفروض معينة أساسية فى علم الجمال القائم على المذهب الطبيعى ، نقول ذهب بهذه الفروض خطوة أبعد فى سبيل صياغتها صياغة صريحة محددة . وكان نظراته الميتافيزيقية الرئيسية ، هى نظرة الإغريق والمادية الحديثة : وهى أن « وظائف المراكز العصبية العالية العاملة على التنسيق ، هى الوعى بعينه ، وأن أية وظيفة عصبية أخرى لا يمكن إدراكها على وجه

(١١) « ومدار الفلسفة الطبيعية ان الطبيعة تفسر نفسها بنفسها » فهى الحقيقة كلها ، ليس وراءها شئ ، وليس فوقها شئ ، فكل شئ فى جوف الطبيعة ذاتها . فان كان الانسان جسداً من ناحية ؛ وعقلاً من ناحية أخرى ، فكلتا الناحيتين من مقومات الطبيعة على حد سواء .. وبهذه النظرية نتخلص من التفكير الثنائى الذى كان يشطر الكون شطرين : مادة وروحاً ، كما يشطر للانسان شطرين جسداً وعقلاً (من مقدمة بقلم د . زكى نجيب محمود للكتاب « الاحساس بالجمال » تأليف الفيلسوف الاسبانى سانتابانا ١٨٦٢ - ١٩٥٢ ، وترجمة د . محمد مصطفى بدوى ، ص ١١) .

التحديد إلا إذا ربطت بجهاز الطاقات في الأعضاء العليا ، وهو الجهاز الذى يشكل الحياة النفسية « (١) .

وكان علم النفس الجمالى عند ألن تطورياً ، أولاً فى محاولته العامة لإبراز كيف أن خبرات الفن الذهنية الباطنية المركبة ، بما فى ذلك الأدب والتصوير ، قد نشأت عن جهاز الإنسان الجثمانى وتراثه الحيوانى . وإذ رفض فكرة رسكين ودارون بأننا لا نستطيع أن نفسر السبب فى أن بعض الأشكال والألوان بهيج وبعضها بغىض ، نراه عمداً إلى إيضاح « العلاقة الكبرى بين اللذة والألم وبين كياناتنا العضوى وظروفه » ، وإبراز حقيقة أن مشاعر الرضا ومشاعر الاشتىزاز الكامنة فينا ، بالنسبة للمسائل الجمالية هي النتيجة الحتمية للاختيار الطبيعى . وكان هدفه من ذلك « أن يظهر الاحساسات الجمالية على أنها نظائر ذاتية ثابتة لأحوال عصبية معينة محددة . » وأن يتطرق من دراسة مثل تلك الابتهاجات البسيطة بالألوان الزاهية أو الأصوات الرخيمة أو التقليد الفج للرسوم ، مما يدخل السرور على الطفل وعلى الوحشين « إلى الاشباع والابتهاجات التى تزداد تعقيداً عن طريق المناظر الطبيعية والموسيقى والتصوير والشعر » . واستقى ألن من فلسفة التجريبية البريطانية تركيزه على أن السرور والألم قابلان للتحويل من الإحساس المادى المباشر إلى أفكار عن أشياء وأعمال خيالية ، وإذا كان السرور المشتق من الجهاز العصبى مرتبطاً فى فكر الإنسان بشخصيته ، باعتباره جزءاً من خطة عمل يتخيلها هو ، فانه ، أى هذا السرور ، لا يصل إلى المستوى الجمالى . وأما إذا كان هذا السرور نتيجة عمل غير متصل فى فكر الإنسان بشخصيته ، ولا صلة له قط بالواقع ، فانه يصبح عند ذلك موضوعاً لعالم الجمال : فى التمثيل الشعرى والتصويرى معا « (٢) . وبعد بحث تفصيلى للحواس العليا والدنيا باعتبارها مصادر للمشاعر السارة والمؤلمة ، عمداً ألن إلى استعراض

• (١) ص ٢٠١ .

• (٢) ص ٢١١ .

موجز « للفنون القائمة على المحاكاة والتقليد » ، على أساس من اللذة
السيكولوجية كذلك . وهنا علق ، بطريقة إيجابية ، على « انفعال الحلال »
« وتأثير الحبكة » ، واستخدام الألفاظ والصور العاطفية وغيرها من
الموضوعات التي تهتم علماء الجمال دائما .

وارتضى الن « نظرية اللعب » التي قال بها سبنسر في نشأة الفن وطبيعته (١) .
فقال بأن أعظم اللذات الجسدية ، تستمد عادة من الأكل والشراب
والإنجاب ، باعتبارها وظائف ضرورية للبقاء على حياة الفرد والنوع .
أما هدف العمل فهو توفير ضرورات الحياة . وقد ينتج اللذات عرضا .
أما اللعب فهو نشاط نمارسه لأنه مصدر مباشر للرضا والمسرة ، وهو غير
هادف بالنسبة للحاجيات التي توفر الحياة ، وينتج عن تراكم الطاقة في الكيان
العصبي الكامل الانتعاش ، السليم ذي القدرة العالية : وهذه الطاقة تستنفد
في اللعب في ظروف الفراغ ، في أى شيء في متناول يد الإنسان . ويقول
ألن بأن اللعب والفن يشتركان كلاهما في بعدهما عن وظيفة خدمة الحياة ،
وفي أن السرور وحده هو غايتهما المباشرة . وهنا نجد أن ألن قد بالغ في
تبسيط الحقائق أكثر مما فعل سبنسر . فان سبنسر لم يقل بأن السرور هو الغاية
المباشرة الوحيدة للفن . ويرى ألن أن اللاعب يختلف عن الإحساس بالجمال ،
من حيث أنه ، أى اللعب ، نشاط ، على حين أن الإحساس الجمالى تأثرى
حسى ، عن طريق العين والأذن بالدرجة الأولى . ومن ثم تكون مهمة الفن
أن يجمع أكثر ما يمكن جمعه من الأحاسيس البصرية والسمعية السارة مع أقل
القليل من الأحاسيس المؤلمة . « وكل ما هو جميل أو بهيج ، بمقتضى
مقاييس علم الجمال ، هو كل ما يهيء القدر الأكبر من الاثارة مع أقل
قدر من الارهاق والتبديد ، في العمليات التي لا ترتبط مباشرة بالوظائف
الحوية » . أما القبيح ، بمقتضى هذا المقياس ، فهو كل ما يعجز عن ذلك
عجزا فاضحا . وعنصر العاطفة في الحالين ضعيف ، ويمكن إدراكه أساسا

باعتباره تمييزا عقليا . ويقول ألن بأنه عندئذ نترك فكرة أن الشعور الجمالى شعور كريم سام ، طالما أنه لا يستهدف أية مهمة من مهام توفير الحياة . (وهنا أيضا نجده يجاوز الحد فى تبسيط طبيعة الفن الذى هو بالتأكيد غير ، وقوف كلية على إدخال السرور دون ألم ، أو الإثارة دون إرهاق) .

إن التباين الشديد بين العمل واللعب ، مع ربط الفن باللعب ، ليس أمرا جوهريا فى النظرية العامة لتطور الفن . وثمة ظل من الحقيقة فى فكرة أن الفن — مثل غيره من الأنشطة الحضارية ، بما فى ذلك العلم والفلسفة ، والألعاب الرياضية والشئون العملية — يستخدم الوظائف التى نشأت فى صراع ما قبل الانسان من أجل الوجود ، لغايات ومتع ليست ذات ضرورة جدية للبقاء . وصحيح كذلك من الناحية السيكلوجية ، أن اللعب والفن كثيرا ما يكون لهما قيم هامة غير مباشرة ، ولكن رغم ذلك ، هناك آنذاك انجاء إلى تجاهلها فى هذين النشاطين كليهما . ولكن الفروق بين الفن واللعب هامة إلى حد أنه لم يعد ثمة مجال للجمع بينهما على أنهما أساسا متشابهان . ورغم ذلك فإن الافتراض راق لعدد من علماء الجمال فى القرن التاسع عشر الذين تلهفوا على إيجاد صلة بين الصراع البدائى من أجل الحاجيات الضرورية وبين التأمل فى الفن ، ذلك التأمل الهادىء المفروض أنه مجرد من الأغراض غير عملى وأنه عقيم .

وعلى حين ارتضى كارل جروس Karl Groose نظرية اللعب بشكل جزئى ، نراه يتمسك بها تمسكا شديدا فى فكرة التطور ، باظهار كيف أن اللعب فى حد ذاته مفيد من الناحية البيولوجية ، وفى كتابه « اللعب عند الحيوان » (١٨٩٨) و « اللعب عند الإنسان » (١٩٠١) حاول أن يبرهن على أن لعب الحيوانات الصغيرة والأطفال ، ذو قيمة بالنسبة للبقاء ، باعتباره إعدادا وممارسة للأنشطة الضرورية فى الحياة المستقبلية ، وأنكر أن اللعب مجرد إفراغ فائض طاقة لم تتطلبها الغايات الضرورية . ومع ذلك قبل فكرة شيلر فى أن الفن واللعب متماثلان فى كون كل منهما غاية فى حد ذاته ،

على حين أن العمل وسيلة إلى غاية أبعد . أما الفن فانه ينبع خاصة من بواعث الحب والصراع .

وعلى حين هوجم تين لمبالغته في الجوانب الاجتماعية وإهماله الجوانب الفردية في الفن ، نجد أن ألن هوجم لعكس هذا السبب - هاجمه العالم السيكلوجى ج . صلى Sully في مجلة «العقل»^(١) . فحاول صلى - كما فعل سبنسر من قبل - أن يبرهن على أن الفن يؤدي وظيفة اجتماعية هامة ، عن طريق إثارة المشاركة الوجدانية . وعالج ألن هذا النقص ، فيما بعد ، في كتابه «حاسة اللون أصلها ونموها»^(٢) ، وكذا في مقال له عن «التطور الجمالى في الإنسان»^(٣) وذلك أنه حلل داروين في أنه نسب إلى الحيوانات مبادئ حاسة الجمال ، ورأى أن الإدراك الجمالى تطور جنبا إلى جنب مع بقية الطبيعة الإنسانية . وذهب إلى أن حاسة اللون تمتد من علاقتها الأصلية بالوظائف الجنسية لتصبح أكثر إرهاقا ونشاطا في الفنون . وتصبح الملكات الجمالية ، بصفة عامة ، بفعل التطور ، واسعة ، ومرتفعة عن الأغراض ، اجتماعية ، بشكل أكبر ، كما يتضح في تطور العمارة بوصفها تعبيرا عن الشعور الدينى والقومى .

وكذلك حلل صلى سبنسر في اعتباره أن تطور الفن تقدمى ، من حيث القيمة . وأشار إلى تطبيق عملي لهذه النظرية في النقد الفنى . ومن ثم أكد خطوة هامة ، كان سبنسر قد أشار إليها في شيء من الإبهام والغموض والاضطراب . وكتب صلى يقول^(٤) بأن علم النفس التطورى زودنا بمقياس للحكم على الفن ، أى بطريقة لمقارنة مختلف أنواع المتعة الجمالية

(١) المجلد الثانى ١٨٧٦ ، ص ٢٨٧ . انظر نيدهام ، ص ٢٣٦ .

(٢) لندن ١٨٧٦ .

(٣) مجلة « Mind » المجلد الخامس ١٨٨٠ ، ص ٤٤٥ - ٤٦٤ .

(٤) « الفن وعلم النفس » في « المجلة الفلسفية » المجلد الثانى (١٨٧٦) ص

٢٢١ - ٢٣٤ وكذلك « الحس والبصيرة : دراسات في علم النفس وعلم الجمال »

(لندن ١٨٨٠) المقال رقم ٨ (نيدهام ص ٢٤٢) .

بالنسبة لأشكال الفن المناظرة . وأن مبدأ التطور يتضمن توسع ملكاتنا وارتقاها . ويقول صلى بأن قانون هذا النمو زودنا بمقيار للأحكام الجمالية .

وفي السبعينات والثمانينات من القرن التاسع عشر ، ساعد الفيلسوف الفرنسي اللامع الذي قضى نحبه في زهرة شبابه ، جين مارى جويو Jean-Marie Guyau (١٨٥٤ - ١٨٨٨) ، على توضيح المنهج التطوري القائم على المذهب الطبيعي في الجماليات . فقد حذا حذوتين في الجمع بين وجهات النظر السيكلوجية . ولكنه بدلا من أن يغطي المجال الكبير الذي عالجه تين وسبنسر ، تناول مباشرة بعض المسائل المعنية الدقيقة ، وصحح الأخطاء السابقة ، ووصل إلى نظرية تجريبية معتدلة في الفن والخبرة والجمالية (١) وهاجم بصفة خاصة المعتقدات الأساسية في علم الجمال المثالي ، ابتداء من أفلاطون إلى كانت ، تلك المعتقدات التي سدت الطريق أمام أى تعديل قائم على المذهب الطبيعي للظواهر الفنية . فقد اتحدت هذه جميعا في تدعيم الفكرة الفوطيبعية عن الفن والجمال ، على أنهما ، في أحسن أحوالهما ، روحان تماما ، وأنهما مترهان عن الأغراض ، وأنهما تأمليان على نحو تجريدى ، وأنهما بعيدان كل البعد عن حاجيات الإنسان ورغباته وأنشطته العملية . ونادت التطورية الطبيعية أساسا بالرأى المضاد ، وهو أن الفن وكل ألوان الخبرة المتنوعة المرتبطة به ، مستمرة نتيجة الكفاح البدائى من أجل الحياة ، وأنها ساعدت الإنسان على البقاء ، وأنها ظلت على اتصال متنوع مع الحياة العملية . وكان ماركس وإنجلز ، وتين ، وسبنسر ، يؤيدون هذه النظرة ، كل بطريقته الخاصة ، ولكن مع تفصيلات خاصة لم يستطع جويو قبولها ، وكانت العوائق التي وضعها كانت في سبيل الجماليات العلمية - التي لاتزال قوية حتى اليوم - أشد قوة في عهد جويو . ولم يكن التشابه المعتدل الجزئى الذى قال به سبنسر بين الفن واللعب ، يتعارض مع

(١) « الفن من وجهة نظر علم الاجتماع » (باريس ١٨٨٧) ، « مشاكل علماء الجمال المعاصرين » (باريس ١٨٨٤) نيدهام ص ٢٤٣ وما بعدها .

التطورية . وما من شك في أن بعض أنواع الفن كانت قد فصّلت فصلا جزئيا عن الكفاح من أجل البقاء المادى ، نتيجة تقدم وقت الفراغ عند المتحضرين . ومن المرغوب فيه اليوم فصل الفن عن سائر المهام فصلا جزئيا ، كما يلح أنصار فكرة «الفن من أجل الفن» ، حيث يجدر أن يترك للفنان بعض الحرية للبعد عن الاعتبارات الأدبية والتفعية التي تصرفه عن عمله ، حتى يتفرغ لانجاز موضوعاته . ويقول جوبو بأن تنمية الفن تنمية كاملة تتطلب أن يكون الفنان محوطا « بعبادة الجمال »^(١) وكان النفاضل أو التخصص — بلغة سبنسر — مظهرا أساسيا في العملية التطورية نفسها ، وقد حدث بالفعل طوال تاريخ الفن . ولكنه كان دائما جزئيا ونسبيا ، ولم يكن قائما على تشعب ثنائى ميتافيزيقي كامل .

ولم يتأثر جوبو تأثرا يذكر بنظرية شيلر أو سبنسر في أن الفن ضرب من اللعب : وراح يجادل بأن تصور الفن على أنه ممارسة عابثة ، ولو أنها سليمة ، لأسمى قوانا ، معناه أن نجعل منه هواية ونتجاهل ما للفن العظيم من طبيعة أساسية خطيرة الشأن . وقال بأن مفهوم شيلر عن الفن المثالى ومحاولته وضع الفن فوق الحياة — يميل إلى الهبوط بالفن إلى ما دون العلم والحياة اليومية . وليس الفن نوعا من اللعب ، ولو أن اللعب يتضمن بعض العناصر الجمالية . وفي تطوره من المرحلة البدائية لا يعود الفن يصبح لعبا ، بل يصبح شكلا من أشكال العمل . ويقول جوبو بأن تمييز جرائنت ألن بين اللعب والفن تمييز غير سليم . فانه لا يمكن فصل الإحساس الخالص عن العمل ، وكل إدراك حسي هو لون من النشاط في العضلات والأعصاب على حد سواء ، وليس تأمليا بأسره قط ، وحتى إذا عزل الفن نفسه ، لفترة ما ، عن جوانب معينة في الحياة من حوله ، فان هذا العزل لا يكون بالضرورة أبديا ، فقد يعود الفن ، نتيجة نموه المستقل ، ليصبح ألزم أو أكثر ضرورة لسائر الحياة ، مما كان من قبل . «إن الحضارة الإنسانية

(١) المصدر السابق « مشاكل علماء الجمال المعاصرين » ص ١٢ .

التي تضاعف في كل منا كل أنواع القدرات ، وتسرف في تقسيم وظائفنا ومهامنا ، إن هذه الحضارة تضطر إلى أن تعوضنا بمختلف أنماط اللعب الجمالى ، عن الجهد الذى تفرضه على أعضائها : (١)

وتابع جوبو بحثه ليهاجم فصل كانت بين الجمال والمنفعة ، وما اقترن به من الخط من قدر المنفعة : وقال إنه طبقا لهذه النظرية ، فإن كل شيء خارج عن نطاق «الفن من أجل الفن» ، يكون بالضرورة مقلداً إلى الجمال ، وأن الصناعة والفن يسيران في اتجاهين متضادين (وكان راسكين وموريس يحتاجان على هذا الاضطراب في الفن ، والحياة ، وفى الناحية النظرية على حد سواء) : وإلى جانب هذا هاجم جوبو نظرية كانت المتصلة بهذا الموضوع ، والتي تقول بأن الجمال لا يسد حاجة حقيقية ، ولا يثير رغبة ولا خوفاً ، وبأن الخبرة الجمالية تبعاً لذلك «مجردة من الأغراض» بمعنى أنها غير ذات مصلحة قط ، اللهم إلا التأمل فى حد ذاته . وقال جوبو بأن هذه النظرية معناها استبعاد الجمال من أصدق جوانب الحياة وأكثرها حيوية ، وعلى النقيض من ذلك ، أصر جوبو على أن الحاجات والرغبات البشرية الأساسية المناظرة للوظائف أو المهام الضرورية للحياة قد تتسم بصفة جمالية ، وهذه هى التنفس والحركة والأكل والتكاثر — وقد عدلت الحضارة منها وهذبتها ، كما هو الحال فى الحب الحديث والتعبيرات عن الحب المثالى فى الفن . وأعلن جوبو بأنه ليس ثمة انفعال جمالى لا يوقظ فىنا طائفة كبيرة من الرغبات والحاجات بطريقة لا شعورية تقريبا . ولا يمكن الفصل بين ما هو جميل وبين ما هو مرغوب فيه . (ويؤيد التحليل النفسى نظرية جوبو فى هذا الصدد) : وكان يرى أنه «فى منشأ التطور الجمالى ، بين الكائنات الدنيا ، كان الإحساس المستساغ غير مهذب ، وشهوانيا تماما» : ووضع الإنسان تمييزاً بين ما هو لذيذ فحسب ، وما هو جميل . ، أى بين اللذات الحيوانية واللذات الإنسانية . وفى مرحلة تالية من التقدم سوف

(١) المصدر السابق ص ١٠ .

يتمثل اللذيد والجميل مرة ثانية فيما هو جميل . وكلما ازداد الانسجام في الحياة ، فلسوف تتخذ كل ملذاتنا ومباهجنا طابع الجمال .

وأكد جوبو ، كما فعل مبنسر ، على الجوانب الاجتماعية في المتعة الجمالية ، وخاصة بالنسبة لوظيفة الموسيقى والشعر في إثارة الانسجام ، فان الفن يجب أن يتطابق مع كل القوى التي تعمل على توحيد المجتمع . لقد تبع الأدب في الماضي تطور المجتمع ، « وكل تطور يحدث انحلالا . » (١) وقال بأن تدهور الأدب مرتبط بالبيولوجيا وعلم الاجتماع ، فقد يستطيع المرء أن يجد في حقبة ما أمارات الشيخوخة أو الهرم — وهي إضعاف حيوية القوى التي تقاوم الفناء وفسادها . ولا يغرب عن البال أن الإفراط في الحرية والثروة والأنانية والترف والحقد والحسد ، وغيرها ، إنما هي عال اجتماعية تؤدي إلى انحلال المجتمع والفن وانهيارهما . وان الأدباء المنحطين المتفسخين ليعملون على تفتيت المجتمع .

وانتقد جوبو المنهج السبولوجي عند تين وهنكينHennequin ، على أنه بولغ في تبسيطه . وقال بأن ثمة ثلاثة أنواع من المجتمعات تتفاعل مع العبقريّة : أولها المجتمع الحقيقي السابق وجوده الذي يكيف العبقري ، يعززه ويسانده بشكل جزئي . والثاني هو المجتمع الذي تمحور تمحورا ماثاليا ، والذي يتصوره العبقري نفسه . والثالث هو المجتمع الجديد الذي يتشكل بعد ذلك ، وهو مجتمع المعجبين به ، الذين يحققون إلى حد ما ابتداعه عن طريق المحاكاة . وعلى خلاف الرومانسيين والمنحطين (٢) من أبناء جيله ، لم ير جوبو أن الفن يتعارض مع الآلة أو مع العلم ، فان الآلات نفسها صفة جمالية (٣) .

(١) « الفن من وجهة نظر علم الاجتماع » .

(٢) « Décadents » : جماعة من الكتاب والفنانين الفرنسيين في أواخر القرن التاسع عشر تميزت أعمالهم بحلق بالغ في الأسلوب ، مما يشكل انجاما واضحا نحو التصنع والتكلف ، وبذلك يمثل اضمحلالا عاما — (المدرسة الرمزية في أواخر القرن التاسع عشر ، ومنها بودلير ، ونيرلين ، ومالرييه) . الترجمة .

(٣) « مشاكل علماء الجمال المعاصرين » ص ٣٥٥ .

(هنا تحدث عن فرنسا برج ايغل ، لا فرنسا بودليز) . واستطرد يقول بأن سر الكون وشعره سوف يبقيان دوما ، جنباً إلى جنب مع التفسير العلمى لظواهره . إن العلم ، مثل الشعر ، قد ولد من التعجب ، ولسوف يكون ثمة شعر خالد فى العلم نفسه . ولقد بصر التطور البشرى كل ملكات الإنسان بما فى ذلك إحساسه ، ومن ثم أدى إلى تقدم علم الأخلاق وعلم الجمال (١) ولسوف يزداد هذا فى المستقبل «ولسوف يكتسب الفنان الروح العلمية التى تبرز الواقع كما هو من جهة ، والروح الفلسفية التى تمتد إلى ما وراء هذا الواقع ، وتثير مسائل أبدية ، من جهة أخرى» .

وجدير بالذكر أن الفرضية العامة القائلة بأن الفن يتأثر بالعوامل الاجتماعية ، لقيت تدعياً أكثر على يد الكاتب الفنلندى أريو هيرن (٢) ، فقال بأنه على الرغم من أنه يوجد فى الفن حافظ جمالى صرف ، لا يهدف إلى أية غاية خارجية ، فإن هناك قوى خارجية كثيرة تؤثر فيه ، وهذه تظهر فى الفنون البدائية بما فى ذلك التزيين والرقص والدراما : وقال هيرن بأن للفن وظيفة إيجابية اجتماعية ، فى مساعدة الإنسان على تقوية خبراته الوجدانية ، سارة أو أليمة ، ثم فى أنه مسكن وجدانى يعمل على تهدئة الإحساسات البالغة الحدة وتلطيفها . وحذا حذو آدم سميث وسبنسر ، فى التوكيد على قيمة الفن بوصفه وسيلة لاتصال الانفعالات ، ومن ثم تثبيت دعائم تعاطف جمعى داخل مجموعات أكبر فأكبر .

٢ - تطبيق علم الاجتماع وعلم الأعراق البشرية على « علم الفن » الجديد (جروس)

أوضح ارنست جروس Croose — وهو أحد علماء الاثنولوجيا (علم الأعراق البشرية) والاجتماع من مدينة فريبورج — أوضح الحاجة إلى دراسة

(١) المصدر السابق ص ١٥٥ ، ١٦١ .

(٢) Yrjö Hirn فى كتابه « اصول الفنون » ، بحث سيكولوجى سيولوجى » (لندن

مثل هذه المسائل دراسة علمية ، ومن ثم إلى «علم الفن» الجديد . فدعا في كتابه «بدايات الفن» (١) ، إلى المزيد من الاهتمام بالفن البدائي ، لا لدوره الهام في التطور الثقافي فحسب ، ولكن بسبب بساطته النسبية كذلك . وأوجز جروس أهداف «علم الفن» الأصيل ومناهجه وحلوده ، ثم استعرض الفنون الأساسية عند البدائيين المعاصرين ، مع إشارات عارضة إلى أمثلة من عصر ما قبل التاريخ (مثل رسوم الكهوف عند الأوربيين والبوشمن) ، وانتهى إلى بعض التعميمات عن فنون مختلف الشعوب .

وفكر جروس كثيرا ، كما فعل تين وفختر ، في متطلبات «علم الفن» الجديد (٢) فبدأ بقوله بأنه أحيانا يعتبر مزيجا من تاريخ الفن وفلسفته ، ولكن أيا من هذين : التاريخ والفلسفة : لا يستحق أن يسمى علما ، ذلك أن تاريخ الفن لا يمكن أن يصبح علما ، حتى تصنف حقائقه المستقلة تصنيفا يقوم على ارتباط منطقي . أما فلسفة الفن فكانت تأملية في إفراط ، على حين أن تلك التي يؤمن أتباع هيجل وهربرت بها اليوم (١٨٩٣) «اهتمام تاريخي» فقط . والنقد الفني ذاتي إلى حد بعيد . وليس لأي علم أن يأمل في تفسير أية ظاهرة تفسيراً كاملاً . فان على العلم أن يقنع نفسه باثبات التعاقب القياسي للظواهر في نواحيه العامة ، وأنه ليستمر على المستوى التجريبي للأشياء . وسوف يكون علم الفن قد أنجز غايته ، متى أظهر أن «هناك روابط منتظمة متكررة بين أشكال معينة من الثقافة والفن» .

وقال جروس بأنه في نطاق التجارب يجب على علم الفن أن يحاول أن يصف ويفسر ظواهر الفن الفردية والاجتماعية . والظواهر الفردية — رغم

(١) The Beginnings of Art فريبورج ١٨٩٣ (ظهرت ترجمته عن الألمانية في نيويورك ١٨٩٧ — ١٩٠٠) ، كان الباحثون يستخدمون عبارة «علم الفن» لمدة سنوات ولكن ثمة خلاف كبير على معناها ومدىها ، انظر كتاب مونرو «Toward Science in Aesthetics» (نيويورك ١٩٥٦) ص ١٤٣ .
(٢) الفصل الأول والثاني .

أنها تعتبر عادة أكثر طرافة - فانه لا يمكن ارتياد ميدانها ، إلى حد بعيد ، حيث أن المعلومات عنها غير وافية ، وخاصة في العصور الأولى . وإن المنهج السيولوجي ليبشر بخير أكثر : « حيث ينسب الطابع الكلى لمجموعات الفن في حقبة أو بقعة إلى شعب بأسره أو عصر بأسره » (١) . ويجب على المرء أن يبدأ بالفنون البسيطة لدى الشعوب البدائية ، التي لا يزال علم الفن « يحتقر أن يشرفها بنظرة منه » . ويمكن أن يكون علم الأعراق البشرية (الإنثولوجيا) عوناً كبيراً في هذه الدراسة . ولن يتيسر لنا فهم التعقيدات الحضارية إلا إذا كنا على علم بالفن الوحشي . والخطوة الأولى هي جمع أمثلة من فنون كل الشعوب البدائية ، وبعد ذلك يجب على المرء أن يحاول توضيح ومقارنة خصائصها الجمالية جملة وتفصيلاً ، بغية إدراك المعاني والأحاسيس الخاصة التي يقصد الفنانون البدائيون نقلها ، ثم نسبتها إلى مختلف أنماط ومراحل التطور الثقافي . وسلم جروس بأن هذا سوف يكون عملاً شاقاً طويل الأمد .

وفي استعراضه لتاريخ الموضوع ، أعلن جروس أن أبي ديبوس Abbé Dubos وهرد كانا أول من حاول تفسير الفن على أنه ظاهرة اجتماعية ، وأنهما كذلك أوليا الفن البدائي بعض الاهتمام . ونسب إلى تين فضلاً أكثر مما ينبغي في أنه بدأ المنهج السيولوجي لتاريخ الفن . والواقع أن تين وجويو قد قصرا جهودهما على فترات الحضارة . وفوق ذلك ، لم تكن نظرية تين سليمة ، فانه ، مثلاً ، أغفل حقيقة « أن الفن يمارض مع الذوق ، لا سلباً فحسب ، بل إيجابياً كذلك » . وكما أوضح هنكين فان تين بالغ في تقدير الوحدة والطابع المميز في السلالة والمناخ والذوق العام . « إن كل عمل فني عظيم تقريباً يخلق لا مسaire للذوق السائد ، بل ضده ، وإن كل فنان عظيم تقريباً لا يختاره الجمهور ، بل ينبذه » .

وهنا نجد أن جروس نفسه ، شأنه شأن الرجل الذى هاجمه ، قد جاوز الحد فى تبسيط الحقائق . فقد يكون ثمة « جماهير » عديدة فى أمة متحضرة كبيرة ، وقد يرتضى أحدها - وربما كان طليعة صغيرة ناقدة مرهفة الحس - رجلا عبقريا جديدا ويحتضنه ويشجعه ، على حين ينبذه أو يتجاهله معظم السكان . وكيف يتسنى التعرف على هذا العبقرى دون شيء من مثل هذا الاحتضان والتشجيع ؟ ان الفرضية الأساسية التى وضعها تين - وهى أن مناخ الذوق العام يعمل بمثابة « وسط » يتلقى ويحدد تطور الفن - لم تكن خاطئة ، ولكنها احتاجت إلى تكييف . فانه يجدر بالمرء أن يواصل إبراز شتى المؤثرات على فن مختلف المجموعات الفرعية والاتجاهات فى مجتمع ما ، وكذا أثر مختلف ألوان الفن عليها ، ولم يتم شيء من هذا قط حتى الآن ، على أى نحو يقرب من الاتقان .

وأكد جروس أن «وحدة الفن البدائي ظاهرة تتعارض إلى أقصى حد مع تنوع الشعوب البدائية» (١) . فالاستراليون والاسكيمو مختلفون كل الاختلاف ، ولكن حلبيهم وزيتهم (كما قال جروس) متشابهة فى الغالب . كذلك الحال فى رسوم الصخور عند الأستراليين وعند البوشمن الأفريقيين رغم الفوارق السلالية . واتخذ جروس من هذا حجة ضد نظرية تين السلالية . (لايتفق التحليل الأسلوبى المعاصر مع جروس فى التشابه الهائل بين فنون الجماعات البدائية) . واستمر يجادل بأن «الظايع المتماثل فى الفن البدائي ، يشير ، بما لا يدع مجالا للشك ، إلى سبب متماثل» ، وأن هذا العامل الذى يدعو إلى التوحيد ، هو طريقة الحصول على الطعام بين الشعوب التى تعيش على الصيد . واعتبر المناخ عاملا ثانويا ، يؤثر فقط ، عن طريق أسلوب الانتاج .

وعلى عكس نظرية اللعب فى الفن ، فى شكلها المتطرف ، أيد جروس الرأى التطورى بأن الفن كان وسيلة فعالة للبقاء الاجتماعى . ونبذ ذلك الاتجاه

السائد بين الامم المتحضرة ، إلى معالجة الفن ، على نحو مضطرد ، على أنه ضرب من اللعب عديم الجدوى . وقال بأنه أمر لا يمكن تصوره ، ان عملا تصرف فيه طاقة ضخمة يكون عديم الأثر في الابقاء على المجتمع وتنميته . وإلا لكان الاختيار الطبيعي « قد لفظ منذ أمد طويل تلك الشعوب التي ضيعت قوتها في هذا السبيل الذي لا هدف له لصالح شعوب أخرى ذوات مواهب عملية ، ولما تسنى للفن أن ينمو ويرقى بمثل هذا السمو والثراء . كما نما وارتقى فعلا . (١) » وظلت الأهمية الاجتماعية والتهذيبية للفن في تعاطف مستمر ، كوسيلة لرفاهية المجتمع من ناحية ، ومن ناحية أخرى للتنمية الفردية ، التي هي الهدف الرئيسي للتطور الاجتماعي . فإل الفن ليحرر الفرد من قيود الارتباط الاجتماعي . « وهكذا ليس الفن لعبا تافها - بل هو وظيفة اجتماعية لا غنى عنها ، وواحد من أشد الأسلحة فعالية في الصراع من أجل الحياة » ، ومقدر له أن يزداد نمواً وثراء ، عن طريق ذلك الصراع ، وهو اليوم باق من أجل قيمته الاجتماعية غير المباشرة أكثر منه من أجل سحره الجمالي المباشر ، وقال جروس بأنه من حقنا أن نطالب بأن الفن ينبغي أن يؤدي وظيفة اجتماعية ، وأخلاقية اجمالا ، ولكنه يستطيع أن يؤدي هذه المهمة على أحسن وجه ، عندما يخدم الاهتمامات الفنية ، وليس بالتعبير عن خواطر أخلاقية .

وللفنون البدائية أهمية عملية لدى شعوب الصيد . فان التزین يهذب المهارة الفنية ويرقيها . والزينة الشخصية والرقص يؤثران في الاختيار الجنسي (بين الذكر والأنثى) . كذلك قد تفيد الزينة الشخصية في إرهاب العدو . وإن الشعر والرقص والموسيقى لنالها حمية المحاربين ليدافعوا عن الجماعة . وإن الفن كله ليوسع الروابط الاجتماعية ويقويها ، ولكن بقرار غير متساو ،

فالرقص والشعر لهما في هذا المجال أثر كبير ، ولكن أثر الموسيقى فيه ضئيل جدا (وفي هذا يختلف جروس عن سبنسر) . وتنتقل الزعامة من فن الى آخر مع تطور المجتمع . فيفقد الرقص تأثيره عندما تتسع المجموعة الاجتماعية . ولقد كسب الشعر كثيرا باختراع الطباعة ، وإن صوته المهدىء ، « ليدوى بشدة فوق صليل السيوف » (وتعذر على الأحداث فيما بعد أن تدعم هذه النظرة المتفائلة) . وهكذا تناول جروس ، بالنسبة لكل فن ، مختلف التفسير العملية والاجتماعية لظواهره البدائية وفيما قبل التاريخ . ولماذا أظهر إنسان عصر الرنة مهارة أكثر من خلفائه في رسم الحيوانات التي كان يمتصها وفي رسم أدواته ورسم المخلوقات التي اندثرت .. ؟ ذلك لأن شعوب الصيد تحتاج إلى مهارة أكبر في الملاحظة والتنفيذ اليدوى ، فليست شعوب الزراعة ولا شعوب الرعى ، بحاجة ، من أجل البقاء ، إلى مثل هذه الدرجة من الكمال في قوة الملاحظة ومهارة اليد ، وبناء على ذلك تتدهور هذه القدرات فيهم ، وتتدهور معها القدرة على تمثيل الطبيعة من حولهم (١) .

وهل تكمن مصادر الموسيقى — كما اعتقد ديبوس وسبنسر « في إيقاعات الكلام المشبوب العاطفة » ، أو أن شوبنهور كان على حق في أن يطلق على الموسيقى أنها « مستقلة تمام الاستقلال عن العالم المرئى » وعن أى عالم خارج عن الموسيقى ذاتها ؟ وهل كان دارون على حق في القول بأن الموسيقى نشأت كوسيلة للجاذبية الجنسية ؟ ووجد جروس أن هذه النظريات كلها لم يتم تمحيصها في ضوء الحقائق المتاحة . على أنه جنح قليلا نحو رأى شوبنهور حيث سلم بأنه لم يمكن بعد العثور على تفسير اجتماعى مقبول أو علاقة اجتماعية مرضية لهذا الفن . فالموسيقى « حركة عاطفية فريدة في طبيعتها » . وقال جروس بأن موسيقى أى شعب مستقلة عن حضارته ،

وحضارته مستقلة عن موسيقاه ، فالموسيقى ، وهى فريدة بين الفنون ،
«تخدم أساسا أغراض الفن وحده». وأسرع علماء الاجتماع الآخرون
إلى تحدى جروس فى هذه النقطة ، والإصرار على أن الموسيقى كذلك ،
كانت جزءا لا يتجزأ من التطور الاجتماعى .

٣ - النظريات التطورية فى الفنون البصرية البدائية

فن الأطفال . المراحل والتعاقبات

(هادون ، بوس)

وكما أن «الحلقة المفقودة» بين الإنسان والقرود قد حيرت علماء البيولوجيا
قبل اكتشاف إنسان جاوة أو الإنسان القرد Pithecanthropus ، (إنسان
منقرض وجدت بقاياه فى جزيرة جاوه) وغيره من الأنماط المتوسطة ،
فكذلك حير الفن البدائى عقول الباحثين فى التطور الثقافى . فكيف يمكن
- فى ضوء المعلومات الأركيولوجية - إبراز فن ما قبل التاريخ ، على أنه
انتقالى من أولى مراحل الحياة الإنسانية ، المفترض أنه لم يكن فيها ثقافة ،
إلى فن الحضارات القديمة ؟ وإلى أى حد كانت فنون الشعوب «البدائية»
المعاصرة ، تشابه فنون ما قبل التاريخ ، ومن ثم تقدم مادة أو معلومات
لإعادة صوغ النظريات عن فنون ما قبل التاريخ ؟

وفى الربع الأخير من القرن التاسع عشر ساعد كثير من الأركيولوجيين
والأنثروبولوجيين على جمع ركام من المعلومات عن الثقافة البدائية . ولم
يحاول معظمهم فصل المادة التى تشير إلى الفن وما يتصل به من ظواهر
جمالية ، عن تلك التى تعالج جوانب أخرى من الثقافة البدائية . ولم يول
بعض المؤلفات الكبرى التى تناولناها ، مثل كتاب ل. ه. مورجان إلا التزر
اليسير من الاهتمام بالفن فى حد ذاته . ولقد تحقق بصفة عامة أنه لا يمكن
الفصل ، فصلا تاما ، بين تطور الفن وبين تطور بقية جوانب الثقافة ،

أو أن يدرس بطريقة مثمرة نافعة ، في عزلة تامة عنها . ومع ذلك فإن الاهتمام العام الشديد بأصل الفنون الحضارية ، وجه بعض الجهود لاختيار الخيوط الفنية في التاريخ البدائي ، وجمع شملها . ومن ثم عولجت الفنون الحضارية الواحد تلو الآخر ، من وجهة النظر التطورية . كيف استطاعت الموسيقى والشعر والرسم وسائر الفنون ، أن تنمو في عصور ما قبل التاريخ - قبل هوميروس وقبل المصريين ؟ وأى الأنماط في كل فن جاء أولا ، وماذا كانت المراحل التالية ؟ وماذا كانت العلاقات السببية بين هذه الأنماط من الفن ، وبين العوامل التاريخية الأخرى ؟ وكيف كانت المراحل في الفن البدائي مرتبطة بمراحل التنمية الاجتماعية ؟ .

ولقد أسلفنا ذكر محاولة جوتفريد سمبر لشرح أصول الفن على أسس تطورية . وشمل هذا النظرية التي تقول بأن التصميمات الرئيسية الزخرفية في العمارة والفنون النافعة تطورت في الأصل من العمليات الفنية الأولى التي اقتضتها طبيعة المواد المستخدمة والوظائف المقصودة منها . أما الزخرفة التي جاءت فيما بعد ، طبقا لهذه النظرية ، فقد اشتقت عن طريق نسخ تلك التصميمات الرئيسية البدائية بعد فترة طويلة من اختفاء العمليات الفنية التي أنشأتها ، وطبقت التصميمات المشتقة من صناعة السلال والنسيج ، في بعض الأحوال على الخزف والمعادن ، وأنكر سمبر أن المحاكاة الواقعية للأزهار الطبيعية وأشكال النبات لعبت دورا كبيرا في تطور الزخرفة البدائي .

وطبق هذه النظرية على الفنون الأخرى ، أتباع سمبر ، مثل فون كونز (١) Von Conze ممن رأوا أن أعظم مرحلة من الناحية الهندسية الأسلوبية غير الواقعية في أى فن ، لا بد أن تكون أقدم مرحلة ، حيث أنها

(١) « إضافة الى تاريخ الرسم اليوناني » (بالالمانية) (هالى . سكونيا ١٨٦٦) . انظر ايضا لستول ص ٢٢٦ في نظريات م . هورنز ، وك وورمان التي جاءت بعد ذلك ، وقررت أسبقية الفنون الزخرفية ، وخاصة الزينة الشخصية .

أقرب إلى الأساليب الأصلية . ومن العسير موازنة هذه النظرية مع رسوم
 وصور العصر الباليولوجي الواقعية ، التي كانت تكتشف يوما بعد يوم
 في أواخر القرن التاسع عشر والقرن العشرين ، ولكن هذه كان مآلها الإغفال
 في كثير من الأحوال لصالح النظرية . وظلت الأفكار السائدة عن التصوير
 والنحت القديمين القائمة إلى حد كبير على المعرفة الجزئية بطرز المصريين
 واليونان والرومان - ظلت تفترض أن الترتيب الأساسي للتطور ، أي
 «تقدم الفن» ، كان ، ولا بد أن يكون ، نحو المزيد من التمثيل الواقعي .
 وانطوى الاعتقاد بأن الفن تطور تطورا أرقى ، وأنه كان أفضل من حيث
 التناسب ، وأكثر واقعية أو طبيعية - انطوى عادة على اتجاه مجامل سام
 من جانب المؤرخ الحديث نحو الفن البدائي .

وفي الثمانينات والتسعينات ، تركزت المشكلة العامة بالنسبة للمتعاقب
 والأسبقية في الفنون البصرية ، في مسألة واحدة : أيهما ظهر أولا ، التمثيل
 الواقعي أم الرمزية الزخرفية المجردة ؟ وتبدو هذه المسألة قليلة الأهمية نوعا ما
 بالنسبة إلى موضوع تطور الفنون برمتها ، وهو موضوع معقد . ولكنها لقيت
 توكيدا كبيرا في الأنثروبولوجيا . فان مسألة الأسبقية هنا لا تزال تعتبر
 هامة في الأنثروبولوجيا ، إلى حد أنها ، في عرض حديث لهذا الموضوع (١) ،
 كانت النقطة الوحيدة التي ورد ذكرها تحت العنوان الضخم «تطور الفن» .

ودحضنا للفكرة التي شاع قبولها ، قدم و. ه. هولمز ، والفرد هادون
 دليلا تجريبيا لظهور أن الواقعية ، في بعض الحالات على الأقل ، جاءت
 أولا . وكان بحث هولمز في ١٨٨٨ متخصصا نسبيا (٢) . ورأى في فن

(١) ١٠١ . هوبل «الانسان في العالم البدائي - مقدمة للأنثروبولوجيا»

(نيويورك ١٩٥٨) ص ٢٧٠ - ٢٧٢ .

(٢) «الفن القديم في مقاطعة شريكيوي Chiriqui» (مكتب الأنثولوجيا

الأمريكي - التقرير السنوي ، ١٨٨٨ - ص ١٣ - ١٨٦ .

« شريكوى » (مقاطعة غربي بنما على المحيط الهادى) أن ثمة تطورا قد حدث ، من الواقعى عبر الأشكال الأسلوبية ، إلى الأشكال الرمزية المجردة . وعرض أمثلة مما بدا أنه تطبيق للتواعد التقليدية على نحو تقدمى ، وأنه تجريد انتصميات معينة ، مثل القاطور (تمساح أمريكا) . ولكن لم يكن لديه برهان على أن الأمثلة التى هى أكثر واقعية ، كانت فعلا أقدم .

وبعد ذلك بسنوات قلائل ، دافع هادون عن فرضية مماثلة ، بشأن مجال أوسع انتشارا بكثير (١) . ذلك أنه أتى بمجموعة كبيرة من الأمثلة من الثقافات البدائية المعاصرة ، والثقافات المتحضرة القديمة ، ليوضح مرة أخرى أن الواقعية ظهرت أولا . وبوصفه عالما فى الحيوان والأنثروبولوجيا ، زعم هادون أنه يطبق الطرق البيولوجية — كما فعل سبنسر ودارون من قبل . وأعلن أن الأسلوبية والتبسيط فى الفن الزخرفى حدثا فى كل مكان ، « بسبب انحطاط » الأشكال الواقعية بالنسخ المتكرر الذى تعوزه البراعة ، الأمر الذى قد تظل معه المعانى الأصلية الواقعية مرتبطة بالأشكال التقليدية ، بحيث تعمل هذه الأشكال الأخيرة بمثابة رموز . وارتضى هادون الافتراض السائد بأن الانسان المتوحش لم يستطع ، أن ينسخ أو يكتيف تصميما معيناً ، لأنه يبشر بأنه سوف يتطور إلى نمط أجمل (٢) وأن أى إنسان لديه براعة فنية سوف يستغلها دون شك لمحاكاة الطبيعة . وفى جدول دقيق شامل (٣) ، خطط هادون رسماً بيانياً لثلاث «مراحل نمو» رئيسية فى الفن ، والمعرفة ، والثروة والدين . وكانت هذه على الأصح ، مراحل فى دورة حياة « من «أصل» واقعى ، عبر «التطور» إلى «التدهو» . وتحت عنوان «الفن»

(١) « تطور الفن » (لندن ١٨٩٥) انظر كذلك هـ . بلفور ، « تطور الفن الزخرفى » (لندن ١٨٩٣) .

(٢) ص ٢١٧ ، انظر كذلك جولد ووتر ص ١٨ .

(٣) ص ٨ .

أوضح هادون في جدولته أن أربعة أنماط مرت بهذه الدورة منحدره من «أشكال زخرفية منفردة» : النمط الأول - «الصور» ، وقد تدهورت من خلال النسخ غير الحاذق . الثاني - المجموعات - وقد عرّجت بشكل تقليدي لأغراض زخرفية . الثالث - سلسلة من النماذج ، وقد جرى تبسيطها بتكرار النسخ . أما الرابع - التجميعات (التركيبات المجمع) أو مغايرة المؤلف - فقد أظهرت انحطاطا نتيجة انحرافها عن كل النماذج القياسية . ونحت عنوان المعرفة ، أوضح هادون في جدولته ثلاثة أنماط في تحدر متواز من الكتابة الواقعية التصويرية القديمة (البكتوجراف - حرف يمثل فكرة) . واتجه واحد منها من الفونوجرام (رمز يستعمل لتصوير كلمة أو مقطع) إلى العلامات الهجائية ، واتجه آخر من البكتوجراف المختصر إلى العلامات الحسائية . وثالث من الشعارات الرمزية Emblems إلى العلامات أو الرموز الفردية والقبلية . وسارت ، بالمثل ، الرموز الدينية والأشياء المزينة النافعة من الواقعية النسبية إلى ما يجب أن نسميه اليوم «المجرد» أو العلامات التي لا تمثل شيئا . ولقد ارتضى نفر من العلماء المعاصرين آراء هادون (١) .

وظل الموقف على هذا الحال حتى ١٩٠٨ ، حين أوضح فرايزر بوس أنه في بعض الحالات تدرج فعلا تطور الطراز ، من الهندسي إلى الواقعي ، وكانت دراسته مبنية على «علب الأبر» عند الاسكيمو ، فأوضح أن التصميمات الهندسية القديمة تطورت إلى صور حيوانات في بيئتها الطبيعية (٢) . ولم يحزم بوس بأن التطور كان دائما على هذا النسق ، بل إنه أكد أنه لا يمكن

(١) وعلى الاخص كولي مارش الذي اترك «النشأة الهندسية لعمل الطرز» (التطور وعلم النفس في الفن - مجلة العقل Mind ، ١٨٩٦ ، ص ٤٤١) . كذلك يذكر جولد ووتر (ص ٤١) تشارلز ريد ، وو . جودير بين هذه المجموعة .
(٢) «التصميمات الزخرفية في علب الأبر في الاسكا» من تقارير المتحف القومي في الولايات المتحدة مجلد ٣٩ (١٩٠٨) ص ٢٢١ - ٢٤٤ . انظر هوبل ص ٢٧٢ . ونوسع بوس بعد ذلك وأوضح فكرته في كتاب «الفن البدائي» (أوسلو ١٩٢٧) .

افتراض تعاقب معين على أنه عام شامل دون دليل كاف على ذلك ، مستمد من دراسة الطبقات الجيولوجية أو من التاريخ .

ويبدو اليوم أن نمطى التعاقب حدثا في أماكن وأزمان مختلفة ، أما ما كان أكثر شيوعا ، فلا يمكن بعد بيانه عن ثقة . كما أننا لا يمكن أن نكون اليوم واثقين من أى تعاقبات التغيير ، على التحديد ، سبقت التطور الكبير فى الرسم والتصوير والنحت الواقعى فى الحقبة الكرومانيونية (١) ترى هل كان هناك تطور كبير مشابه فى الزخرفة المجردة الرمزية قبل تلك الحقبة أو جنبا إلى جنب معها ؟ الحق أننا لا نملك حتى الآن من الشواهد الكافية ما يمكن أن تروى معه القصة الكاملة للتطور الأول فى الفنون البصرية ، ومن الجائز أنه قد حدثت تبدلات كثيرة فى التوكيد ، مما لا نعلم نحن الآن عنه شيئا . على أن قدم واقعية عصر الحليد ، وهو أمر لا يتطرق إليه الشك ، وعدم معرفتنا بأى تطور كبير فى التصميم المجرد قبلها (الواقعية) ، لا يزالان يؤيدان نظرية هادون إلى حد ما . وفوق ذلك ، يبدو أنه من الأمور المسلم بصحتها أن استخدام الرموز البصرية التقليدية فى اللغة المكتوبة ، هو إلى حد كبير من نتاج العصر النيوليتى (العصر الحجري الحديث) . لقد كان التعاقب على وجه التقريب ، من تمثيل رسوم الحيوان تمثيلا واقعيّا إلى رموز مبسطة تبسيطا كبيرا ، كما هو الحال فى ثقافة العصر الحجري الوسيط فى «لبلاس د. آزيل» (٢) فى فرنسا . ولم يحدث هذا بالضرورة فى نفس الجنس من الناس ، باعتباره عملية مستمرة ، وفوق هذا فإنه ليس بالضرورة اضمحلالا أو «انحلالا» بالمعنى الازدرائى الذى استخدمه هادون ، ويقول هوبل «بأن تلك الأشكال الواردة على الحصى المنقوش والتي وصفت بأنها منحطة ، إن

(١) Cro-Magnon نسبة الى انسان ما قبل التاريخ ، الذى وجدت بقاياه

فى كهف كرومانيون فى هضبة فرنسا الوسطى . (الترجمة) .

(٢) Le Mas d'Azil مكان اجريت فيه بعض الحفريات فى وسط فرنسا .

هى إلا مبادئ طريقة بدائية غير ناضجة للكتابة» (١) . ولماذا نرثى لاختراع الكتابة ، وهى التى تميز ، أكثر من أى شىء آخر ، الثقافة المتحضرة عن الثقافة البدائية ؟ .

وليكن ما يكون من أمر هذا كله ، ولكن المشكلة الكبرى فى هذا الجدل حول الأسبقيات ، هى بعينها ما أسلفنا الإشارة إليه فيما يتعلق بكل من كونت ومورجان وتايلر : فيما إذا كان التطور الثقافى يمر ، أو لا يمر ، فى كل مكان ، وبالضرورة ، بأى تعاقب متماثل للمراحل . وقد ذهب سمير وهادون كلاهما إلى القول بأنه مر فعلا ، ولو أنهما اختلفا على التعاقب . أما بوس فقد نادى بالريث فى الحكم حتى يتوافر المزيد من الأدلة .

وكانت ثمة مسألة أخرى أثارت خلافا فى أوائل القرن العشرين : تلك هى الربط الشائع بين الفن البدائى ورسوم الأطفال (٢) . وتحقق يوما بعد يوم أن الفن البدائى (ما قبل التاريخ والحديث) لم يكن مجرد محاولة فجأة لتحسس الطريق إلى تمثيل واقعى ، ولكنها كانت فى كثير من الأحوال نوعا من الفن مختلفا اختلافا جذريا ، مصبوغا بطريقته الخاصة ، بمختلف الأهداف والمستويات ، مثل الرمزية والتصميم والتعبير .

وقد تلخص الأنثروبولوجى الأمريكى رالف لبتون الفكرة الجديدة عن الفن البدائى ، أحسن تلخيص (٣) . فأعلن أن فنون الشعوب الحالية غير المتحضرة ، ليست بدائية حقا : فهى غير بسيطة وليس لها طابع عام ، ولا تعتبر سلفا لفنوننا . ولم يعد القناع الأفريقى ، ولا عمود طوطم

(١) ص ٢٧٢ .

(٢) احتج جروس على هذا (١٨٦٢) ص ١٩٣ ، موضحا أن فن الأطفال تنمضه الملاحظة ولكن فى ١٩١٢ ظهر كتاب «طفولة الفن» (مؤلفه هـ.ج. سبرنج - لندن) ، عالج الرسم والتصوير من عصر ما قبل التاريخ إلى الإغريق الأوائل .

(٣) «مجلة الفن الأمريكية» - يناير ١٩٢٣ ، ص ١٧ - ٢٥ .

هايدا (١) « تعبيراً تلقائياً صبيانياً » أكثر من أعمال النحت في معبد البارثون (في أثينا القرن الخامس ق.م. والنحت منسوب إلى فيدياس). وإن ما يسمى اليوم فنا بدائياً هو من طرازين : طراز زاوى (به زوايا) كما هو الحال في النسيج ، وطراز يتسم بالخطوط المنحنية . (كما هو الحال في معظم أعمال التصوير والحفر) . وتختلف أهدافه كثيراً عن معظم الفن الأوروبي الواقعي . إلى حد بعيد . وهو يشير إلى صور فكرية بدلا من صور مرئية . ويؤثر الأسلوبية الصارمة على الطبيعة الواقعية . فان مقتضيات الشكل النفعي ، في السحر أو الدين ، تعوق عادة أى دافع إلى هذه الطبيعة الواقعية .

وحللت رسوم الأطفال في مدن أوربا في أوائل القرن العشرين ، تحميلا شديدا ، وقورنت برسوم اليافعين البدائيين ، في موضوعات مشابهة ، ووجد أنها تختلف عنها اختلافا له دلالة وأهميته . وقد اختلفت حوافرها طالما كانت تلقائية غير متأثرة بالبالغين تأثرا كبيرا . إن الطفل الصغير إذا رسم رجلا ، فانه يكونه عادة من وحدات منفصلة ، مثل الرأس ، والجسم ، والذراعين ، والساقين والقبعة ، كما يرى كلا منها ، وينفذها كعمل مستقل ، مع التوكيد على كل جزء بقدر ما يحس من أهميته . أما فن البالغين البدائي ، ما قبل التاريخ أو الحديث ، حين ينفذ في مهارة نامية . فانه يميل إلى رؤية الشكل العام للصورة ، ككل متصل ، سواء من الناحية الواقعية أو غير الواقعية (٢) . ورغم ذلك كانت هناك وجوه شبه ، لا سبيل لانكارها بين بعض الرسوم البدائية ، ورسوم الأطفال

(١) Haida قبائل الهنود في جزر الملكة شارلوت بأمريكا الشمالية (الطوطم رمز الأسرة على شكل حيوان أو نبات) .
 (٢) من الرواد في تفهم فن الأطفال : س . ريتشي C. Ricci « فن الأطفال » (بولونيا ١٨٨٧ ، ليبزج ١٢٠٦) لوكيه G.H. Luquet « رسوم طفل » (باريس ١٩١٢) « رسوم الطفولة » (باريس ١٩٢٧) - « سيكولوجية رسوم الأطفال » (نيويورك ١٩٣١) .

في المدينة الغربية الحديثة . فقد بدأ أن في كليهما تقدما متواترا من الخريشة الهزيلة أو المشوشة إلى شكل منظم من نوع ما . ومن النمط التصوري والتخطيطي بشكل أكبر ، إلى نمط أكثر واقعية ، ومن البسيط إلى المعقد معنى وشكلا وهذا هو أكثر ما يمكن أن يلحظه المرء ، إذا لم يأخذ أحسن رسوم العصر الباليولوجي (الحجري القديم) على أنها بداية القصة ، أى إذا بدأ ، أكثر ما يبدأ ببعض الصور « الأكثر انحطاطا » (بسيطة ذات أسلوب معين) التي تمت بعد ذلك بوقت طويل ، في العصر النيوليتي .

وبدا لبعض علماء النفس أن الملاحظة الدقيقة للتغيرات في رسوم طفل بعينه على مدى بضع سنين ، تؤكد فرصة تكرار المراحل التطورية . وتوسع هذا الفرض حتى أصبح نظرية لتعليم الفن ، مبنية على افتراض وجود تعاقب قياسي منظم في « التكوين القويم » للنمو الفني في كل فرد . ومن ثم يكون التعليم أفضل ما يكون ، طبقا لهذه النظرية ، إذا أخذ بيد الطفل ، خطوة إثر خطوة ، عن طريق تكرار المراحل الرئيسية في الفن الغابر . (١)

إن فكرة تكرار مفصل شامل — كما هو الحال في الجنين البشري في تطور الكائن الفرد — لم تثبت بالنسبة للفن ، وهي فكرة مبالغ فيها دون ريب : ولكن ثمة مغزى لا يمكن إنكاره في ركام المعلومات التجريبية التي خرج بها علماء النفس ومعلمو الفن ، قبل الحرب العالمية الثانية ، من جهودهم الدائبة على حفظ وتحليل رسوم الأطفال فرادى طيلة عدة سنين ، ولكن هذا المغزى لم يقيم تقييما كاملا قط . ومن المؤكد أن هناك بعض الشبه بين النضج الجنيني

(١) هنري شيفر زيمرن « تكشف النشاط الفني » (بركلي ، كاليفورنيا ١٩٤٨) . ويقول هذا الكاتب ان جوستاف بريتش في كتابه « نظرية تكوين الفن » يوضح ان النشاط الفني بوصفه خاصية عامة في العقل البشري ، يكشف من نفسه في الرسوم التي لا يتعلمها الاطفال ، وفي المراحل الاولى للفن في كل الاوقات . ويضيف زيمرن « انه يبرز وجود مراحل تطورية محددة ينمو فيها الرسم الفني تدريجيا من العلاقات البسيطة الى الأكثر تعقيدا في الشكل » (ص ١١) .

للفرد ، ونضجه الفني أو أى نضج ثقافى آخر . فكلاهما نوع من تطور الكائن الفرد . ورغم اختلافهما ، ينبغى ربطهما ربطاً وثيقاً . بيد أن الشبه محدود ، لا من حيث التباين الشديد بين ما هو عضوى وما هو ثقافى فحسب ، ولكن لأن نمو الفرد فى ناحية الفن ، يتأثر دوماً بالثقافة المحيطة به . ومن الميسور توجيهه فى نواح مختلفة اختلافاً جذرياً ، بمجرد تعرضه للفن الشائع فى المجالات وفى شوارع المدن ، حتى لو بذل المعلم قصارى جهده ليحمى الطفل من كل الفن الخارجى أو التوجيه الصريح (١) . ومن ثم فإن الاتجاه العام الواضح فى أطفال الغرب الحديثين نحو الواقعية ، قد يرجع إلى حد كبير ، إلى الواقعية المحيطة بهم فى فن شباب الغرب . ولقد سار فن الغرب اليوم فى سبل شتى ، فتارة يقلد فن البدائيين ، وتارة فن الأطفال (مثل بول كلى Klee) . وإن الفن التجريدى ليتجنب أى تمثيل أو تشخيص . وفى ظل هذه الأوضاع ، قد يتساءل المرء ، ماذا عساه يكون الطريق التلقائى لفن أطفال الغرب فى عشرات السنوات القليلة القادمة .

ولم تختف هذه النظرة التى تنم عن المحاملة للفن البدائى إلا بعد فترة طويلة فى القرن العشرين ، حين اكتشف الفنانون والنقاد الميزات الجمالية فى النحت الأفريقى وغيره من النحت البدائى ، ومجدوه باعتباره أرقى تصميماً من الانتاج الواقعى الكلاسيكى النزعة ، وامتلحه ليوفروبنيوس Frobenius (بطريقة يغلب عليها الخيال والهوى إلى حد ما) فى سلسلة من الكتب عن الأقنعة ونقوش الصخور والمعبودات أو الأصنام الأفريقية . ولفت جوجن Gauguin الأنظار إلى الفن البولينييزى (جزر فى المحيط الهادى ، بالقرب من الفيليبين) عن طريق الصور التى أبدعها فى التسعينات . وكان فتانو باريس يقلدون

(١) انظر ت . منرو « فرائك سيزك وطريقة التعبير الحر » فى كتاب « تعليم الفن : فلسفته وسبكولوجيته » (نيويورك ١٩٥٦) ص ٢٢٧ .

نحت الزنوج الإفريقيين قبل ١٩١٠ (١) ، وعندما كلف العلم عن الافتراض بأن الفن البدائي كان بالضرورة أقل قدرا من الفن الحديث ، كان من نتائج ذلك إلقاء قدر أكبر من الشك على نظرية التطور الثقافي برمتها . فإن صح أن الفن الباليوليثي (العصر الحجري القديم) والقبلي ، كان حقاً ، أفضل وأرقى تطوراً ، في نواح هامة عن الفن الحديث المتحضر . فما هو مصير « فرضية التطور ؟ » ترى هل صحيح أن « الفن قد انحط » ، رغم كل ذلك ؟

وسواء كانت ، أو لم تكن نزعة الفن الأغريقي وفن عصر النهضة نحو الواقعية المتزايدة « انحطاطاً » ، فقد ظلت هذه المسألة موضع جدل . وقد أصبح الفن الباليوليثي اليوم موضع الإعجاب لواقعيته ، وفن أفريقية السوداء لتصحيته الحريثة بالواقعية من أجل التصميم . ولكن على أية حال ، بدا طريق التطور ، في العشرينات ، أقل فأقل استقامة ، واتجاهاً واحداً .

٤ - النظريات التطورية

في الدين ، والأساطير ، والسحر

(مولر ، فريزد)

لا يعني هذا الكتاب بنظريات التطور القديم في الدين والسحر ، بصفة خاصة ، إلا بقليل اتصالهما بالفنون . ولكن الروابط بين الدين والفن وثيقة بحيث تبرر إلقاء نظرة خاطفة على التطورية في حقل التاريخ الديني .

(١) انظر تلخيص دوبرت جولد ووتر لهذا التحول في النظرية والدوق ، في كتاب « البدائية في التصوير الحديث » (نيويورك ١٩٢٨) الفصل الاول - القسم الثاني . وكان اشهر مؤلفات فروبينوس « في مجاهل افريقية » (ميونيخ ١٩٢٢) . اما كتاب كوهن « الفن البدائي » فكان اول استعراض عام للفنون البصرية البدائية من وجهة النظر الجديدة الاكثر اطراء . واعقبه مع مزيد من التحليل الجمالي لاشكال النحت ، كتاب جيبوم Guillaume ومونرو « النحت البدائي عند الزنوج » (نيويورك ١٩٢٦) .

وفي القرن التاسع عشر ، كما رأينا ، كان مؤرخو الثقافة ، في جملتهم ، أقل تخصصاً وأقل حرصاً على سوق النظريات الشاملة ، من اليوم . وكانوا لا يزالون مذهولين بتراكم المعلومات السريع في مختلف ميادين البحث . وسبحت عقولهم سباحاً طويلاً خيالياً من ميدان إلى ميدان ، وقدموا نظريات جريئة ، جاوزت في كثير من الأحوال المادة المتاحة آنذاك ، وتعاون الباحثون في تاريخ الأدبان مع الباحثين في الأساطير المقارنة والفنون الشعبية ، واللغويات والأدب المقارن . وتميز نفر قليل ، مثل ماكس مولر Müller بعلمهم الوافر في العداية من هذه المحالات معاً . وراحوا كما فعل غيرهم من التطوريين الثقافيين يبحثون عن وجوه الشبه بين شعوب تفصلها بعضها عن بعض مساحات كبيرة ، وسارعوا في بعض الأحيان إلى التقدم بادعاءات مسرفة بمثابة مبادئ عامة للأصل أو النشأة .

ومن بين هذه الادعاءات ، نظرية الأصل الشمسي والفصلي ، وغيرهما من الأصول الطبيعية للأساطير ، والمفاهيم عن المعبودات ، وكان مانهارت ومولر من زعماء هذا المنطلق ، وعلم الأساطير المقارنة عامة . وانقضى قبلهما مائة عام أو أكثر في عمل تمهيدى في جميع الفنون الشعبية ، قام به رجال نذكر منهم هرذر ، والأسقف برسي صاحب « كتاب الآثار » ، والأخوين جريم (١) . واليوم زدنا علم اللغويات وفقه اللغة المقارن ، بوسيلة للكشف المنتظم عن وجوه الشبه في اللفظ والمعنى بين أساليب اللغات الكبرى والشعوب التي كانت تستخدمها . واقترح مولر نظريته الشمسية وغيرها من الأصول والنشآت الطبيعية في ١٨٥٦ . واتبعها بمنهج ضخم في مجلدات ، في علوم

(١) مساعد جاكوب جريم Grimm (١٧٧٨ - ١٨٦٥) ، وولهم (١٧٨٧ - ١٨٢٥) ، على التوسع في اللغويات العلمية من طريق دراسة الادب والفن الشعبي القديمين ، ووجه ارتباطهما بالرومانسيين من أمثال هيدلبرج ، اهتمامهما إلى الأساطير والقصص البطولية الإلانية .

اللغة والدين والفكر ، إلى جانب ترجمات هامة عن السنسكريتية وغيرها من الآداب الشرقية القديمة (١) . وأتى بعدد لا يحصى من الأمثلة على أسماء متشابهة للآلهة والظواهر الطبيعية في لغات مختلفة ليمرّز الأصل « الهندي الأوربي » لكثير من المعبودات اليونانية والرومانية والجرمانية ، وصلتها الأساسية بالشمس والعاصفة وانبعث الحياة بظهور الربيع . وقال بأن أهم موضوعين رئيسيين عند شعراء الفيدا هما (٢) : (أ) « شروق الشمس حين يقهر نورها جحافل الظلام ، وانتصار الربيع سنوياً على الشتاء . و (ب) العاصفة الرعدية بما فيها من إله ساطع بوصفه منتصراً على السحب الداكنة ، واطلاق المطر الذي يبعث الحصب والتماء من عقالة ، في أثناء القيظ والجفاف . وقال مولر بأن ذينك الموضوعين أخرجنا مدرستين للتفسير الحديث : الشمسية والمثولوجية (الخوية) حاولنا تفسير التراثيل والوقائع في مختلف الأساطير الآرية ، باعتبارهما التحول الشعري لشروق الشمس أو العاصفة الرعدية . وقال مولر « لقد اعتبرت دائماً أن التعبير الشمسي والتعبير الربيعي أهم شيء وأكثر شيء بدائية في نمو الأساطير (الميثولوجيا) » .

وفي ١٨٨٠ توفي مانهارت Mannhardt الذي نشر في ١٨٧٥ كتاب « أسطورة الشمس في ليتشن » وبات يحس في النهاية أن كلا هذين التفسيرين قد بولغ فيه . وكتب يقول « إنني بعيد كل البعد عن النظر إلى كل الأساطير على أنها انعكاسات نفسانية لظواهر طبيعية ، كما فعل كوهن ، وشفارتز ، وماكس مولر ومدرستهم . » ويتصل مولر من مثل هذه الفكرة المتطرفة (٣) .

(١) لخص كتابه وبعض مواضع الخلاف بينه وبين غيره من الباحثين في تصديره كتاب « إضافات إلى علم الأساطير » Contributions to the Science of Mythology

(في مجلدين لندن ١٨٩٧) ، انظر بصفة خاصة المجلد الأول ص ١٤٢ .

(٢) Vedas الأدب الهندي المقدس القديم ، المكتوب بإحدى اللغات

السنسكريتية الأولى .

(٣) المصدر السابق ص ٢٠ (إضافات إلى علم الأساطير) .

وأصر - مثل مناهرت وأولد نبرج وغيرهما ممن اشتركوا في هذا الموضوع ، على أنه أحسن « بعدم الارتياح » للطريقة التي أقحم بها « المزيد من الأساطير وادعت لها مكاناً بين الأساطير على أنها تنبع من الشمس او من مطلع الفجر » . ووجد في تقاليد السلالات المتفرقة في أقصى الأرض ، فكرة زواج الشمس بالأرض والخصيلة التي أنجبها أو أنتجها هذا الاتحاد ، وجدها غير مترابطة من الناحية التاريخية .

واعتقد مولر أن غموض اللغة وقصورها عن التعبير عن الفكر وعن وصف الظواهر ، كانا سبباً رئيسياً في نمو الأساطير . وقال بأن الأساطير في أسمى المعاني ؛ هي القوة التي تمارسها اللغة على الفكر في كل مجال من مجالات النشاط العقلي (١) . وهاجم كاسير هذه الفكرة باعتبارها تنطوي على أن الأسطورة لا تركز على أية قوة فكر إيجابية ، بل على قصور عقلي ، أي تأثير باثولوجي للكلام أو اللغة ، ثم يقول بأنه من وجهة النظر هذه « يصبح كل إبداع فني مجرد محاكاة أو تقليد لا بد أن يقصر دائماً عن بلوغ مستوى الأصل » ، بل إن الصيغة المثالية والطرز إذا قيسا بحقيقة الشيء المرسوم أو المصور ، « ليس إلا تفكيراً خاطئاً وتزييفاً ذاتيين (٢) » . على أن مولر نفسه لم يستتج من نظريته أية استنتاجات متطرفة تحط من قدر الفن على هذا النحو . أما النظرية البديلة التي يقدمها كاسير فهي عود إلى كانت وهيكل : أي أن أساليب الفكر نفسها تنطوي على مقياس ومعيّار صدقها ومعناها الجوهرى ، بدلا من أن تضطر إلى القياس بمقياس الحقائق العرضية غير الجوهرية

(١) « فلسفة الاساطير » في كتاب « علم الاديان » (لندن ١٨٧٣ ص ٢٥٢ - ٢٥٥) اقتبسها كاسير Cassirer في كتابه « اللغة والاساطير » (نيويورك ١٩٤٦ ص ٥ - ٨) . وهنا ينسب كاسير الى سبنر فكرة ان احترام الاديان والاساطير للظواهر الطبيعية مثل الشمس والقمر ، لم تنشأ الا من سوء تفسير الاسماء التي اطلقها الناس على هذه الالهاء .
(٢) المصدر السابق ، ص ٦ .

التي يفترض أنها تنتجها من جديد . ولدينا نقلاً عن هيجل مباشرة ، قول كاسيرر المأثور ، وهو أنه في مجالات الأسطورة والفن واللغة والعلم « تكشف الروح عن نفسها في ذلك الجدل الداخلي المحتوم بين المرء ونفسه ، ذلك الجدل الذي يرجع إليه وحده الفضل في توفر أية واقعية ، وأى كائن منتظم محدد إطلاقاً . » ثم يستطرد كاسيرر فيقول بأن لكل شكل من أشكال الوجود مصطنعه في قدر من الإدراك العقلي للمعنى ، وبأن كل هذه المجالات التي أسلفنا ذكرها « تعمل كلها معاً بطريقة عضوية في بناء الحقيقة الروحية » . وعلى هذا الأساس الروحي يبنى كاسيرر نظرية « الأطوار المتعاقبة للفكر الديني » تبعاً للطريقة التي يرى ويلدرك بها الناس آلهتهم : أولاً — مرحلة الآلهة المجهولة غير المشخصة ، ثم مرحلة الآلهة المتعددة الأسماء والصفات حيث يجمع كل إله فيضاً من المناقب والأسماء ، ثم مرحلة الوصول إلى فكرة موحدة عن الإله عن طريق وحدة الكلمة ، وأخيراً السعي إلى مفهوم « الكائن » الذي لا يحده شيء .

حقاً إن مفهوم مولر عن قصور اللغة ، هو في حد ذاته قاصر عن تفسير الأسطورة والفن والعلم ، ولم يعرضه مولر على أنه في حد ذاته يبنى بهذا الغرض . والواقع أن الأبحاث اللاحقة في اللغة تجعله كذلك أقل وفاء بالغرض . ولكن الطبيعيين سوف يجدون أن التفسير القائم على المثالية قاصر أيضاً ، باعتباره معتمداً أكثر مما ينبغي على قوة العقل ، المفروض أنها قادرة كل القدرة على الخلق والابداع ، وأنها تحيط بكل شيء . وعلى النقيض من هذه المثالية الأحادية يصر الطبيعيون على أن الأسطورة والفن واللغة والعلم ، تنطور كلها عن طريق التفاعل بين الكائنات الحية المفكرة وبيئاتها الطبيعية ، فحسب ، وأنه يمكن الحكم على صحتها جميعاً ، حكماً عادلاً ، بقدر ما تساعدنا في التصدي للعالم الخارجي ، ولكن الفن ، في رأي أنصار المذهب الطبيعي ، له وظائف وقيم أخرى ، فضلاً عن المحاكاة الدقيقة للطبيعة . وساعدت تأكيد

كاسير على « اللوجوس الأفلاطوني » - أى المبدأ العقلانى فى الكون فى الفلسفة اليونانية القديمة - ساعد على تدعيم الاهتمام الراهن بعلم دلالات الألفاظ وتطورها ، مع تضمينات ميتافيزيقية ، كمدخل للجماليات وفلسفة تاريخ الفن . وهذا مثال آخر على ما القوطيوعية من قدرة دائمة ، على إيجاد طرائق جديدة لتثبيت مركزها ضد العلم التجريبي .

وتحت تأثير مولر انطلق كثير من الأركيولوجيين فى أخريات القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، يفسرون الفنون البصرية فى الثقافات القديمة على أساس أساطير شمسية وفصلية . ثم أعقب ذلك رد فعل ، كما يحدث فى كثير من الأحوال ، بعد الإفراط فى استخدام نظرية ما .

وثمة نزعة أحدث عهداً تؤكد على رموز الخصب والتماء ، مثل « شجرة الحياة » « إلهة الأرض » (Ishtar) اشتار - إلهة الحب والخصب عند البابليين والسريانيين - ومثيلاًتها . « والظواهر المتصلة بها فى الفن البدائى . وأن التحليل النفسى ، وفق أسس فرويد ويون Jung - ليزيد من قوة أدوات التفسير عند المؤرخ . ولكن رموز الجنس (الذكر والأنثى) والاختصاص متصلة اتصالاً واضحاً برموز المولد والموت ، والإحياء الفصلية أو الموسمية .

وفى وصف « ما يطلق عليه اليوم تطور علم الأساطير ، وعلى نحو غير مباشر تطور الدين » (١) ، أكد مولر كذلك على عملية التوفيق بين المعتقدات الدينية المتعارضة - إدماج مختلف الأرباب أو استبدال الواحد منها بالآخر ، وكذا تطور خلق الصفات البشرية عليها . وأوضح أن الآلهة اليونانية تفوقوا على أقربائهم من آلهة الفيلبيين (فى الهند) والمصريين وآلهة جزيرة البحر الجنوبي فى اتخاذهم شكلاً بشرياً أو شكلاً خارقاً للطبيعة ، بما فى ذلك المناقب الخلقية . ولو أنهم احتفظوا فعلاً بآثار انبعاشهم الأول من ظواهر طبيعية .

وبعد أن صور الالهة في صورة الإنسان من قديم الزمان ، جاءت فكرة الإله العظيم الواحد الذي يسمو فوق جميع الآلهة ، ثم جاءت آخر الأمر فكرة الوجدانية ، أو الاله الواحد الأحد .

إن الذين أسسوا التاريخ العلمي للأديان ، طبقاً لما أورده سولومون ريناخ (الذي حذا حذوهم بكل دقة في هذا الميدان) هم و . مانهارت ، ولیم روبرتسن سميث ، وماكس مولر (١) . فإن ولیم روبرتسن سميث مؤلف كتاب « ديانة الساميين » (١٨٨٩) قد فصل من الأستاذية في اسكتلنده وحكمم بتهمة الهرطقة لمعالجته موضوع الدين بطريقة علمية . وقد أوضح أن ما كان يطلق عليه تواريخ الأديان ، كان كله تقريباً دراسة المعتقدات المسيحية ، حيث اعتبرت سائر الأديان مجرد وثنية (٢) .

وفي مقابلة المنهج العلمي ، بحث ريناخ نظريتين قديمتين خاطئتين عن أصل الأديان وطبيعتها . الأولى : نظرية الوحي الالهي . وهي مذهب الكنيسة الأرثوذكسية المأخوذ عن الكتاب المقدس ، والثانية . الدجل ، وهي الفكرة المضادة للكنيسة ، فكرة بعض فلاسفة القرن الثامن عشر مثل فولتير وروسو . ويقول ريناخ بأن هؤلاء اعتنقوا جميعاً فكرة غريبة ، تلك هي « أن الإنسان عاش قروناً طويلة ، دون أن يكون له دين ما ، وأن المجتمعات البشرية كانت مجتمعات علمانية صرفة قبل أن تقحم روح السيطرة والخداع عليها

(١) S. Reinach في كتاب « اورفيوس : تاريخ الاديان » (نيويورك ١٩٢٠) ترجم من الطبعة الفرنسية الثانية والثلاثين ص ٢٦ : ويتضمن ثبت مراجعته كتاب مانهارت « معتقدات الغابات والحقول » (١٨٧٥ / ١٨٧٧) وكتاب « ابحاث في الاساطير » (١٨٨٤) ، وكتاب ماكس مولر « مقدمة علم الاديان » (١٨٧٥) وكتاب ريناخ « المعتقدات والاساطير والديانات » (خمسة اجزاء ١٩٠٤ / ١٩٢٣) وكتاب جاسترو « دراسة الاديان » ١٩٠٢ وكتب و . ن . سميث « ديانة الساميين » طبعة جديدة ١٩٠٦ ، وكتاب فريزر « الطوطمية » .

(٢) ج . مورفي Murphy « اصل الاديان وتاريخها » (مانشستر ١٩٤٩) ص ٥٥ .

عبادة الآلهة . « ووضح ريناخ أن نظريتي فونتيل ودي بروس أصبح مما قال به أولئك الفلاسفة ، حيث ذهب فونتيل في ١٦٩٤ إلى أن الإنسان الأول ابتدع الخرافات ليفسر أسباب الظواهر الطبيعية ، كالبرق والرياح والأمواج ، وأنه تخيل آلهته على صورته الخاصة ، في المراحل المتعاقبة للحضارة ، أما دي بروس ، فقد أتى في ١٧٦٠ بمفهوم الفتشية على أنها عبادة أشياء صغيرة يعكف عليها الإنسان ، مثل الحجارة والأصداف والتماثيل الصغيرة المنقوشة .

ولخص ريناخ النظريات العلمية السائدة عن أصل الأديان وتاريخها . وقال بأن نظرية الأرواح (Animism) والتحریم (Taboo) هما العاملان الأصليان الجوهريان في الدين والأساطير . ثم جاءت بعد ذلك بزمان قصير الطوطمية (الطوطم - رمز الأسرة) والسحر ، وما اقترن بهما من عبادة الحيوان والنبات ، مع تعاضل التنظيم الاجتماعي . وتضمنت نظرية « الأرواح » عبادة الموتى . وكان السحر في رأيه هو « استراتيجية نظرية الأرواح » حيث أنه « بمساعدة السحر يستطيع الإنسان أن يأخذ حذره أو يأخذ بزمام المبادرة ضد الأشياء » ، ومن ثم يصبح قائداً أو موجهاً لفريق الأرواح العظيم الذي يحيط به . ولقد نمت كل المخترعات البدائية الكبرى في كنف السحر والدين . وكانت « المانا » مما شملها التحريم وهي القوة الكامنة في الإنسان أو الشيء أو الكلمة ، والتي يمكن أن تستثار بفعل السحر .

وفي عشرات السنوات التالية ومع وصحح تقدم الأبحاث التاريخية ما أورده ريناخ في نقاط كثيرة محددة ، ولكن يبدو أنه ليس ثمة ميل يذكر نحو الارتباب في استنتاجاته التطورية الأساسية وهي : ١ - أن البيانات الراقية الحضارية نشأت تدريجاً عن أنماط بدائية تشبه إلى حد ما ، ما وجد في الثقافات القبلية الحديثة . ٢ - وأنها كلها تحتفظ ببعض سمات من أسلافها البدائية . ٣ - وأن « نظرية الأرواح » و « التقديس والتحریم » ، « المانا »

والفتشية كانت كلها أنماطاً عريقة في القدم ، وأن الطوطمية المنظمة ظهرت فيما بعد ، جنباً إلى جنب ، مع تنظيم اجتماعي أكثر تعقيداً .
٤ - وأن هياكل الشرك التي بناها المصريون واليونان لجميع الآلهة ، تمثل مرحلة متأخرة في التطور الاجتماعي ، أما الوحدةانية الكاملة فهي مرحلة أخرى تالية . وهكذا زاد تأييد وجود علاقات وثيقة بين هذه الظواهر الدينية وبين ظواهر الفن البصري والأدبي . واتضح على مر الأيام أن تاريخ الأديان مرتبط ارتباطاً وثيقاً بتاريخ الفنون ، وخاصة في عصورها الأولى قبل أن تصبح الفنون دينوية إلى حد كبير . ولم يقتصر دور الفن في كل مرحلة على التعبير عن الاتجاهات والمعتقدات والأنشطة الدينية ، بل ساعد كذلك على تحديد أشكالها ودروب ارتقاها وتطورها .

وكان سير جيمس فريزر من أعظم علماء الأنثروبولوجيا الثقافيين البريطانيين أنشأ في نهاية القرن التاسع عشر . وكان الجمهور شديد الاقبال على القراءة ، ولقد هيا للفنانين الأدباء موضوعات نابضة بالحياة ، واتبع في كتابه الشهير الذي يضم عدة مجلدات ، « الغصن الذهبي The Golden Bough » (١) « المنهج المقارن » الذي مارسه كثير من التطوريين بما فيهم سبنسر ، وهو جمع أمثلة لا حصر لها من ظواهر ثقافية متشابهة ، من طائفة كبيرة من الشعوب والأحقاب والأماكن ، وتصنيفها تحت عناوانات محددة عامة ، ثم يبين على هذا الأساس أن التطور الثقافي سار في مسارات متشابهة معينة في العالم بأسره . ولم يلق المنهج المقارن بعد ذلك قبولا لدى علماء الأنثروبولوجيا في القرن العشرين ، ولكن لم تدحض النتائج الأصلية التي وصل إليها فريزر ، رغم أن القوطيين هاجموها . الحق أن فريزر بذل جهداً كبيراً في نشر الرأي الجديد القائل بأن كل الديانات بما فيها المسيحية تطورت

(١) لندن ١٩٠٠ .

من بدايات بدائية ، في عملية طبيعية متدرجة ، وأنه توجد في الديانات الراقية بعض معالم بدائية باقية ، مثل الأسطورة الشائعة ، أسطورة الاله الذى يموت في فترات نظامية ثم تعود إليه الحياة . وجاء علم فريزر الغريز في أسلوب أدبي رشيق ، وكان فريزر ملماً كل الإلمام بكتب المطة وس الدينية العتيقة في رومه في أيامها الأولى ، بأساطير « بولدر الجميل » (إله النور والسلام والفضيلة عند أهل الشمال) وبأعمال السحر عند القبائل الأفريقية المعاصرة . وأوضح فريزر العلاقة الوثيقة بين السحر والدين . فأولهما ينطوى على محاولة للتحكم في قوى الطبيعة مباشرة ، والثاني تضرع للفوز برضا الله ، عن طريق الدعوات والصلوات وغيرها من الوسائل بما فيها الفنون . وشرح سيكولوجية السحر القائم على المحاكاة وغيره من أنماط السحر ، باعتبارها قائمة على معرفة ناقصة ، ولكنها معقولة تقدمية في مرحلة بدائية . أما فكرته في أن السحر أقرب من الدين إلى العلم الحديث ، بسبب محاولته التحكم مباشرة في الظواهر لغايات بشرية ، فقد كانت موضع الاعتراض على أساس أنها أضفت على السحر منزلة أكثر مما ينبغي ، بيد أنها لم تكن خلواً من الحقيقة ، كذلك كان اعتقاده بأن السحر سبق الدين على نحو اجمالى ، مثاراً للشك والاعتراض خاصة في أثناء الحملة الأخيرة التي شنت على نظريات التعاقب المتماثل : حقاً ان كثيراً من الفن البدائي ينتظم السحر والدين معاً . ومن العسير أن تجد السحر منفصلاً عن بعض عناصر الدين ، كما لاحظ فريزر نفسه . وكثيراً ما اختلط الاثنان ، كمحاولة للتحكم في الأرواح الدنيا بالتماس العون من الأرواح التي هي أقوى .

وجدير بالذكر أن ولهام فونت (Wundt ١٨٣٢ - ١٩٢٠) ، وهو من أكبر مؤسسى علم النفس ، بوصفه علماً موحداً تجريبياً - عارض نظرية فريزر - في السحر والأساطير باعتبارهما سلفاً للعلم . وألح على الفوارق

بينهما في المنهج النفساني . واتفق معه في ذلك ألكسندر جولدنوزر ،
وأضاف أن العلم يصحح معتقداته وطرائقه في ضوء التجريب والاختبار ،
على حين أن السحر يحول دون التجريب . واتفق هؤلاء النقاد على أن العلم
يهدم السحر والأساطير كليهما ، آخر الأمر . (١)

وعلى الرغم من ذلك فإنه لا يزال هناك الشيء الكثير من الصحة في تحليل
فريزر لأنماط السحر ، والفارق الأسامي بينه وبين الدين — محاولة السحر
التحكم في الطبيعة مباشرة ، بالرق والتعاويذ والتأيم — بالمقارنة بتقديم الصلوات
والمغريات إلى روح قوية . إن مسألة طبيعة السحر والديانة البدائية ، بما في ذلك
الترتيب الذي تطور كلاهما بمقتضاه ، مسألة هامة بالنسبة لكل نظريات
تاريخ الفن ، بسبب تشابك الفن البدائي في كليهما تشابكاً وثيقاً . والتطورية
في جملتها لا تنصر على أي تعاقب معين ، أو على تقسيم حاد بين مراحل السحر
والدين والعلم .

وطبق كثير من كتاب القرن التاسع عشر مفاهيم السحر والديانة البدائية ،
تلك المفاهيم المبنية إلى حد كبير ، على دراسة البدائيين المعاصرين ، طبقوها
على المعلومات الأركيولوجية مثل رسوم الكهوف وأعمال النحت في العصر
الباليوليتي ، على أساس الافتراض المألوف القائل بوجود تشابه بين الاثنين ،
وهكذا فسر تعدد الأشكال الواقعية للحيوانات وما عليها عادة من آثار
الحراب المغروزة فيها ، على أنه سحر يقوم على المحاكاة لأغراض الصيد ،
ولم يتقدم أحد بتفسير أفضل من هذا ، وهذا يوضح الطريقة التي تعاون بها
المتطوريون في مختلف المجالات في تقرير تفاصيل ثقافة ما قبل التاريخ .

(١) فونت « مبادئ علم نفس الشعب » ص ١٢/١٤ — جولد نوزر « التاريخ ،
علم النفس ، الثقافة » (نيويورك ١٩٣٣) ص ١٦٧ — ١٩٠ . كذلك كتب فونت ما
سماه جولد نوزر « تاريخاً سيكولوجياً للفن » ، وهو ما يبدو فيه الديانة والأساطير
على أنها « تسليط للضوء على العالم الخارجي لانكار عقل الإنسان وخيالاته » ،
« علم نفس الشعب » المجلد الثالث ، ص ٥٥٩ « في الفن » .

وليس توارىخ الأديان خلواً من ذكر التطور ، وإن كانت الإشارة إليه أقل في السنوات الأخيرة . فان جون مورفي - وهو من جامعة مانشستر - يبدأ كتابه « أصول الأديان وتاريخها » (١٩٤٩) ببحث الشبه البيولوجي والتطور الجنائي للإنسان ومراحل ثقافة ما قبل التاريخ . ويصرح بأن هناك ثلاثة مناهج أساسية في تاريخ الأديان : المقارن ، التاريخي ، الثقافي . أما المنهج المقارن فإنه يصنف الأديان تبعاً لوجوه الشبه والخلاف بينها ، إلى مذهب الوحداية والشرك ، وأحدية الغاية ، ونظرية الأرواح ، وفكرة « المانا » ، وكلها أنماط متشابهة ، ويقول بأن المنهج التاريخي تطوري ، حيث إنه مقارنة وبين المراحل الدنيا أو الأولية وبين المراحل العليا في تطور الدين بصفة عامة ، بين المراحل الدنيا والعليا في تطور دين بعينه (١) . ويحدث انعطافاً ، وقد تظهر فيما بعد أنماط دنيا ، وتتطور الديانة ككل من ذلك الشكل البدائي « مثل الإيمان الغامض بحياة ثانية ، مما يمكن تأويله من مقابر إنسان العصر الباليوليتي أو العصر الحجري القديم ، إلى معتقدات وطقوس الإنسان المتحضر المعقدة » والحق أن الديانة من بين أعراف وطقوس الإنسان البدائي وعاداته ، هي التي يعنى بها علم الأنثروبولوجيا وعلم مقارنة الأديان كلاهما . وهنا يتداخل العلمان ويتشابكان .

أما المنهج الثالث ، وهو الثقافي ، فهو يرتب المادة في « آفاق » . ويوضح ميرفي ذلك بقوله إنه يشبه المنهج الألماني أي « دورات الثقافة » . ذلك أن الأفق هو الدائرة التي يطل عليها الإنسان حين يتأمل حياته وعالمه ، بما في ذلك كل مواد وأدوات ثقافته ، وكذلك العادات والأعراف ، وطرق التفكير والتصرف . ويقول ميرفي بأن الآفاق « تحدد المراحل في تاريخ الإنسان

(١) يبالغ الفصل الثاني من القسم الرابع « التطور والانتروبولوجيا » والفصل

الثالث « الإنسان في تطوره » .

وفي تطور ثقافته، ولكن هذا المنهج اتخذ مؤخراً، كرد فعل للنهج التطوري « لأنه بدا أن كبار التطوريين (فريزر ، تايلر ، سبنسر) قادوا أتباعهم إلى نظريات خاطئة نوعاً ما . ومن ثم كانت حركة « ترك كل أفق ثقافة يتحدث عن نفسه ... دون الإصرار على أنه تطور عن شيء آخر ، أو أنه انطلق إلى شيء مختلف عنه » . (١) .

وتحتفظ رواية مورفي بأساسيات مذهب التطور ، جنباً إلى جنب مع تغيير الاصطلاح من « مراحل » إلى « آفاق » وهو يميز خمسة آفاق رئيسية هي : البدائي ، الأرواحي ، الزراعي ، المتحضر ، النبوي ، وترتكز هذه كلها على الأحوال الاجتماعية والثقافية العامة . أما البدائي فهو « أفق » جامعي الثموت والصيدان ، وهو اتجاه عاطفي نحو الأشياء التي تحل فيها قوة « المانا » أي قوى الطبيعة مجسدة أو السلطان الأدبي . وهو يميل إلى أن يجسم عبادة الأرواح الشخصية . والثاني أي « الأرواحية » ، وهو اعتقاد في « كائنات روحية » مستقلة بمعزل عن الجسم ، وهي تقع في المجتمع القبلي ، على مستوى الحدائق والحقول البسيطة في القرية . ويتضمن الأفق الزراعي تدجين النبات واستئناس الحيوان على نطاق واسع ، وفي كثير من الأحوال قطعان الغنم والماشية . كما تنطوي العبادة الأكثر تشخيصاً على الإلهة الأم (الأرض) وعلى تشخيص الظواهر الطبيعية (عبادة هذه الظواهر بوصفها إلهة) . أما الأفق الحضاري فهو أفق المدن والامبراطوريات القديمة ، وهو يعكس النظام السياسي والاجتماعي الذي تسير عليه ، وهو يتسم عادة بالشرك . ويؤلف آلهته مجتمعاً ملكياً منظماً . وهنا ينبثق نمط عقل حضاري ، له قوة التفكير التجريدي ، ومبادئ اجتماعية ، وفردية متزايدة . والخامس ، أي أفق النبوة فينبع منه أو يتطور عنه ، مع نمو القدرة على التفكير

الإدراكي ، وظهور أفراد عظام - أنبياء ، وفلاسفة ، ومعلمو الأخلاق والدين ، وخاصة من القرن التاسع إلى القرن الثالث ق . م .

ومن الواضح أن هذا المخطط يساير التعاليم الأساسية في الأنثروبولوجيا التطورية البريطانية من عهد تايلر إلى جوردون تشيلد ، ولكن أكثر مرونة ، إلى حد بعيد ، من مذهبي مورجان وتايلر .

هـ - نظريات التطور في الأدب
نشأة الأنماط الأدبية وتحورها
مراحل الأدب العالمي
(برونيتير ، سيمونديز ، مولتون)

واجهت محاولات تطبيق فرضية التطور على تاريخ الأدب والموسيقى عقبة كاداء ، تلك هي افتقار نماذج ما قبل التاريخ في الحالة الأصلية . وعلى النقيض من الزاد الهائل الذي يزداد نمواً من الفن البصري لعصر ما قبل التاريخ ، كان لزاماً تخمين بدايات الأدب من شواهد متأخرة غير مباشرة ، بما في ذلك الصيغ المكتوبة قديماً . إن « ما قبل التاريخ » طبقاً للتعريف المألوف ، يشير إلى عصر أو حقبة قبل استخدام السجلات المكتوبة . ولا بد أن « الأدب » بمعناه الواسع غير المقيد بالكتابة ، كان له مرحلة طويلة فيما قبل التاريخ ، كان فيها شفويّاً برمته ، وكذلك مرحلة قبل عصر التاريخ المدون مباشرة ، كان فيها شفويّاً إلى حد كبير . وتتضمن الكتابة المقدمة - مثل النقوش السومرية والمصرية الأولى - قليلاً مما يمكن إدراجه على أنه فن الأدب ، ولا جدال في أن الجزء غير المكتوب من أدب العالم كان أكبر كثيراً من الجزء المكتوب حتى اخترعت الطباعة . ولا يزال كبيراً عند الشعوب البدائية ، ولو أن المراقبين المتحضرين يسارعون إلى كتابته وتسجيله بالوسائل السمعية الحديثة .

وطبق المنهج المألوف في التحليل بالقياس ، هنا ، كما طبق على فنون أخرى ، أى افترض أن أدب ما قبل التاريخ لابد أنه كان شبيهاً نوعاً ما بأدب البدائيين الحديثين ، وإعادة تشكيل الأول من دراسة الثاني . ومن الواضح أن هذا منهج خطير ، إذ اطبق دون تمييز . ومما لا ريب فيه أن الأدب البدائي الحديث ، لابد أن يكون من بعض الوجوه ، شيئاً وسطاً بين أدب ما قبل التاريخ ، والأدب الحديث المتحضر ، وعلى الأخص من حيث مدى استعماله المفاهيم المجردة المرتبة ترتيباً منطقياً ، ومن حيث حجم مجموعة مفرداته . ولكن علماء الأنثروبولوجيا راحوا أخيراً يؤكدون حقيقة أن اللغات البدائية الحديثة ليست صغيرة في مفرداتها قدر ما كان يظن ، وأنها لا تعوزها الأفكار المجردة . بل إنها في كثير من الأحوال أغنى من لغاتنا في مفاهيم الصفات والعلاقات ذات الأهمية في أسلوب حياتهم ، مثل أنماط ودرجات القرابة ، ووصف ظواهر الغابات .

وثمة فرض آخر كان لابد من تعديله ، وهو أن الأدب القديم المكتوب مثل هوميروس ، وهسيود ، وتراتيل الفيدا — يمثل « طفولة الأدب » ، و « فجر الشعر » وما إلى ذلك ... ولكن ذلك الإنتاج ينظر إليه اليوم ، من كثير من الوجوه ، على أنه إنتاج معقد بجماعات ذات حضارة كبيرة . ومن ثم فإن أية نظرية شاملة للمراحل ، يجب أن تدفع إلى الوراء بعيداً في أعماق الزمن .

وعالجت نظريات تطور الأدب ، منذ عهد تين ، هذه المسائل بصفة خاصة :

١ — تطور اللغة المفقوطة عن أصوات الحيوان : طرائق التغيير وأسس التغيرات في أنحاء العالم ، بما في ذلك اللغات البدائية الحديثة . التغيرات المتخرج في أساليب اللغة الأصلية ، وتغاير اللغات واللهجات الخاصة في نطاقها .

٢ - نشأة فن الأدب وتطوره جملة ، عن التفكير العادى والتعبير اللفظى ، مراحل الأساسية وأسس التفاضل والتكامل فيه .

٣ - تطور الأنماط أو الألوان الأدبية : مثل الشعر الغنائى ، والملاحم ، والمسرحية والقصة .

٤ - ارتقاء واضمحلال أساليب أو حركات بذاتها ، وخاصة الأساليب القومية ، وتلك التى تختص بفترة معينة ، فى لون أو أكثر من الألوان : (التراجيديا اليونانية ، مثلاً) .

٥ - تواريخ الآداب القومية والعرقية (الأدب الانجليزى مثلاً) : باعتبارها مرآة لسمات التطور : فترات ومراحل كل منها .

٦ - المقارنة بين المراحل والفترات المتشابهة فى تاريخ الأدب عند مختلف الشعوب ، مثل مرحلة « الأدب البطولى » فى شعر اليونان وويلز . وإلى أي مدى توضح الآداب المختلفة وجوه الشبه المتواترة .

٧ - العوامل المسببة للتغيير الأدبى : بيئية ، باطنية ، اجتماعية ، اقتصادية ... وغيرها . العلاقة بين التغيير الأدبى والتغيير الاجتماعى ، والزعات فى الفنون الأخرى .

وتركز جزء كبير من البحث فى موضوع ألوان الأدب وتحولها . وفى التسعينات جذب فرديناند برونتييه - وهو من أتباع تين البارعين فى النقد - الاهتمام على أوسع نطاق ، إلى نظريته فى أن اللون الأدبى يرتقى ثم يضمحل كما يفعل الكائن العضوى ، وأنه (مثل النوع البيولوجى) يمكن أن يتحول إلى لون آخر . وهكذا - كما قال برونتييه ، ولدت المأساة الفرنسية مع جوديل Jodelle ، وانتفضت مع فولتير ، وفى مطلع القرن السابع

عشر تحول الشعر الغنائي « على يد ماليرب Malherbe » إلى لون « الفصاحة »
ليعود سيرته الأولى على يد روسو في القرن الثامن عشر (١) .

واضطرب كثير من البحث في ألوان الأدب وتحدرها ، نتيجة الاختفاق
في التمييز بوضوح بين « الألوان » باعتبارها أنماطاً ثابتة أو متواترة (المأساة ،
الأغنية ، الصورة القلمية أو الوصف ، الترايم) وبين « الأساليب »
باعتبارها مميزة لفترة . أو فنان ، أو قومية ، أو أى تقسيم زمانى أو مكانى
آخر . فسميت المأساة اليونانية ومأساة عصر اليزابيت مجرد « لون » على حين
أتهما في الواقع شكلان أسلوبيان مختلفان من نمط خالد . وقد يميز الأسلوب
« الرومانتيكى » مثلاً ، طائفة من الألوان في زمان ومكان بذاتها .

وزاد بحث برونتييه إبهاماً والتباساً تلك المعانى غير المألوفة التى أضفها
على امصطلحات معينة . وتقضى نظريته بأن العمل الأدبى لا يكون « ممتازاً »
إلا بتوفر حالات أو سمات ثلاث : اكتمال وسائله المعبرة ، إيمان الفنان
بذكاء جنسه وبلده ، وظهوره ساعة يبلغ هذا النمط مبلغ الكمال . فيجدر
أن يخرج العمل الأدبى إلى الوجود عندما يكون الشكلى المحدد من هذا اللون
فى أوج حيويته ، لأن للألوان « زمنأ واحداً فقط » . والفنان الذى يولد
قبل الألوان ، أو بعد الألوان لا يستطيع أن يبلغ الذروة (٢) .

فأنت ترى أن هذه النظرية — مثل نظرية تين ، تعالج دورات مزعومة
لحياة أنماط معينة ، أكثر مما تعالج تطور الأدب فى مجموعه . وانتقدها
رينيه واك Welleck على اعتبار أنها مبنية على شبه خاطيء بين حياة
الفرد وحياة أى لون أدبى . ويقول بأن التطور البيولوجى للكائن الفرد ليس

(١) برونتييه « دراسات نقدية فى تاريخ الادب الفرنسى » (السلسلة الثالثة ،
الطبعة الثانية ، ص ٣٠٠) انظر كاراماتشى « برونتييه الناقد » (مجلة الجماليات -

١١ - ٢ - ٤ - يولييه - ديسمبر ١٩٥٨) ص ٤٨ .

(٢) كاراماتشى ص ٤٠ .

فيه مثل هذا التماثل الأدبي. واساء بروننير إلى دراسة الأنماط حين بالغ في استمرار تحدرها وتحويلها إلى أنماط أخرى. ويقول ولك بأن « مفهوم التطور المستمد من التاريخ العرقى يبدو أقرب إلى الحقائق الفعلية في عملية الأدب (١) » ، وأخذت هذه النقطة بعين الاعتبار ، فإن حياة نمط فنى مثل شعر الملاحم أقرب شبهاً بحياة نمط بيولوجى مثل المستودون (Mastadon حيوان منقرض يشبه الغيل) ، منه بدورة حياة الفرد . فهذه الأخيرة منتظمة ومتناسقة ومحتومة . وعلى النقيض من ذلك تدوم بعض الأنماط البيولوجية والفنية إلى مالا نهاية مثل نبات السرخس ، والحيوانات الرخوية كاللحار ، وقصص المغامرات وأغاني الحب .

أما مفهوم الأدب باعتباره ظاهرة اجتماعية ، ذلك الذى أورده سبنسر بايجاز فى الخمسينات ، فقد توسع فيه تين ، بعد ذلك فى فرنسا . وكان أثر هذا وذاك واضحاً فى الدراسات الأدبية التى قام بها ليزلى ستيفن وجون أدنجتون سيموندز . وقال ستيفن « إن الأدب هو ضجيج عجالات التاريخ وهو حصيلة ثانوية أو جانبية للتغير الاجتماعى . ووظيفة من وظائف الكيان الاجتماعى بأكمله ، وإن الاختيار الطبيعى والبيئة لتحديدان بقاء الأنواع الأدبية . (٢) »

(١) Development فى « قاموس الادب العالمى » نشره J.T. Shipley شيلى (نيويورك ١٩٤٣) ص ١٥٧ . وكذلك ر . ولك ، و ا . و . وارن فى « نظرية الادب » (نيويورك ١٩٤٢) ص ٢٤٦ - ٢٦٨ . وهو يشير الى كتاب بروننير « تطور الالوان فى تاريخ الادب » (باريس ١٨٩٠) . انظر ل . ل . شوكنج فى « سيولوجية اللوق الادبى » (لندن ١٩٤٤) ص ١ .

(٢) ل . ستيفن « تاريخ الفكر فى القرن الثامن عشر » (لندن ١٨٧٦) . « الادب الانجليزى والمجتمع فى القرن الثامن عشر » (١٩٠٤) . انظر ف . و . و . ميتلند « حياة ليزلى ستيفن ورسائله » (لندن ١٩٠٦) ص ٢٨٣ - ولك ، و . وارن « نظرية الادب » ص ٢٦٣ ب ابلمان Appleman « التطور وناقدان فى الفن والادب » فى « اعمال المؤتمر الدولى الثالث لعلم الجمال » (البنسلفانية ١٩٥٦) ص ٢٣٦ . د . بنزر Pizer « الافكار التطورية فى النقد الادبى الانجليزى والامريكى فى اواخر القرن التاسع =

وفي الثمانينات والتسعينات ، صاغ سيموندز في إنجلترا نظرية أنماط مبنية على نظرية تين ، شبيهة إلى حد ما ، بالنظرية التي كان يدافع عنها برونتير في فرنسا (١) .

وأثار سيموندز نفس التساؤل : « لماذا يكشف نمط معين من الأدب أو الفن عن نفسه ، بالظهور بين الحين والحين ، بوضوح في أمة أو فترة معينة . وإذا توافرت الظروف المواتية لارتفاعه ، فإنه يسير شوطاً محدداً تمام التحديد ، ترتبط فيه كل مرحلة بسابقتها بحلقة لا تكون قط طارئة ، حتى إذا نفذت كل موارد النمط ، لقي نهايته الطبيعية . ومثل هذه الأنماط توحى بالشبه بالنمو الطبيعي » إن ما يجب على مؤرخ الفن أن يفسره هو « تطور كيان في معقد من عناصر موجودة في الطابع القومي ، وهو كيان لا يكمل إلا بعمل الأجيال والأفراد ذوي العقيدة ، الذين يمرض على كل منهم ، بدوره ، أن يسهم في تشكيل النمط الأدبي ، أو في اتقانه ، أو في اضمحلاله وانقراضه » .

« عشر » ، في « مجلة الجماليات والنقد الفني » العدد ١٩ ، ٢ ، (ويبيع ١٩٦١)
 من ٢٠٢ / ٢١٠ - أما الناقدان اللذان تناولهما بتزور فهما سيموندز وستيفن ،
 ويميز بتزور بين ثلاث فترات لتأثير التطورية على النقد . الأولى في السبعينات
 والثمانينات من القرن التاسع عشر حين كيف مي : لاننيه Lanier ، ١٠٠ س . ستدمان
 Stedman الفردية والتناؤل عند سينسر ليؤكد مفاهيمها الرومانسية . والثانية في
 الثمانينات والتسعينات ، وفيها نجد أن ت . س . برى ، وهاملن جارلند ، ووسم
 باين ، سيموندز ، وهـ م بوزنت طبقوا النسبية التاريخية والحتمية البيئية عند تين
 وسينسر لينوا مذاهب تطورية . والثالثة من الثمانينات حتى اليوم وفيها نجد نقادا
 مثل ب « ماثيو » هـ ، هـ بويسن ، ادوارد دودن Dowder ، و د « هولز Howells
 ج بللو Pellew احتفظوا بنتائج ثانوية تطورية فحسب . ويقول بتزور ان التطورية
 بصفة عامة ، ادت الى الاعتقاد بان الادب نما وتغير وفقا للقانون الطبيعي ، ولا يمكن
 فهمه الا بالنسبة الى التطور السابق . كذلك اكدت التطورية على الوسط (البيئة) .
 وشجعت اتجاها علميا في النقد .

(١) « مقالات تأملية وموحية » Essays Speculative and Suggestive (لندن

١٨٩٢) وخاصة « فلسفة التطور » و« تطبيق مبادئ التطور على الفن والادب » و« ملاحظات
 على الاسلوب » و« ظهر تقديره واجلاله لتين (ص ١٧) ولكنه نقده في انه لم يدرك ادراكا
 كافيا مقاومة الفرد للوسط ، ولا ان هناك عناصر محددة لصفات ورثها الفنان عن اسلافه
 ولا ظواهر التهجين العقلي (نتاج عقول مختلفة) » .

وأشار سيمونلنز في هذا الصدد إلى مثال بارز ، هو « ظهور ما نسميه مسرحية عصر اليزابيث وتقدمها واضمحلالها وانقراضها . » وهناك أمثلة أخرى لهذه الظاهرة نفسها في العمارة القوطية ، والتصوير والنحت في إيطاليا ، والشعر الرومانتيكي الإيطالي ، والزجاج الملون وملاحم القروسية في العصور الوسطى ، وأنواع كثيرة أخرى ، . إن نظرية سيمونلنز هي أن كل نمط واضح المعالم في الفن القومي ، إذا ترك ليواصل سيره في طريق التطور ، دون عائق ، يمر بمراحل تناظر مراحل الجنين ، والبلوغ والنضج والتدهور والفناء ، في ضروب النمو التي تعودنا أن نعتبرها « فسيولوجية » . وذهب إلى أن مراحل التقدم هذه حتمية لا مناص منها ، من حيث أنها تظهر « قانوناً محدداً للتعاقب » ، يتناول به النقد التاريخي حقيقة علمية .

ورغم التوكيد على الوسط الثقافي ، كما هو شأن تين ، فإن التفسير السببي « للمجرى الواضح المعالم » لكل نمط ، هو أيضاً حتمي متأصل « ، في رأى سيمونلنز . ودون أن يذكر صراحة ما إذا كانت هذه الحتمية ميكانيكية أو حيوية ، فإنه يشبه دورة حياة أى نمط من الفن بدورة حياة الكائن العضوى . فإن البيئة على أحسن الفروض ، لا تستطيع أن تقدم سوى « الظروف المواتية لتطوره » . وليس من قبيل الصدفة المحضة في الظروف الخارجية ، أنه حين « تستنفد » الإمكانيات الداخلية الكامنة في أى نمط ، لابد أن تحل في إثر ذلك ، الشيخوخة والفناء .

وواصل سيمونلنز بحثه في مفهوم « الأسلوب » باعتباره ظاهرة قومية وشخصية . فالأسلوب في الأدب هو « كسوة الفكر باللغة كساء وافياً » (١) وقال أنه ينبع من اللغة التي يستعملها الإنسان ، ومن الفنان ، ومن اللغة التي يستخدمها بنوجنسه . ولكن سيمونلنز عجز ، كما عجز برونتيير ،

عن التمييز بوضوح بين الأساليب التاريخية - مثل « أسلوب عصر اليزابيث » ، أو « الطراز القوطي » ، وبين الأنماط الدائمة مثل « المسرحية » أو الكاتدرائية . ولم يغفل سيموندز العمليات الكبرى في التطور الثقافي ، ولا عمليات التطور الأدنى الداخلة في نطاقه . ولم يخلط بين دورة حياة النمط ، وبين التطور بصفة عامة . فقال بلغة سبنسر « إن التطور في أوسع معانيه ، يمكن تعريفه بأنه انتقال كل الأشياء ، عضوية وغير عضوية ، بفعل القانون الذي لا محيص عنه ، من البساطة إلى التعقيد ، ومن حالة التجانس إلى حالة التفاضل أو المغايرة في أصلها المشترك ذي العناصر الأولى (١) وحذر من أن المرء لا يستطيع أن يطبق هذا المفهوم وغيره من مفاهيم البيولوجيا ، على الظواهر العقلية والاجتماعية « بنفس الطريقة » لأن « كلا منها يتطلب أنواعاً خاصة من التحليل ، ونهجاً مختلفاً للتحري والاستقصاء ، ومجموعة مصطلحات ورموز مستقلة » . وإذا توسع علم الأنثروبولوجيا (بما في ذلك علم النفس ، ومبادئ الأخلاق ، وكل فروع التاريخ) توسعاً قوياً ، فإنه سوف يتجه أكثر فأكثر ، إلى أن يصبح علماً تطورياً .

وكان أصل الأنماط الدائمة - مثل شعر الملاحم والشعر الغنائي - وتطورها ، مثار جهود كثيرة لصياغة النظريات . وكان الانفعال الغنائي الذي يعبر عن الفرح أو الحزن أو الحزن أو الرغبة الجنسية ، يسمى « بنور » كل الأشكال الغنائية العليا (٢) . ويقول لستول إن الشعر القصصي والمسرحي جاء فيما بعد ، وجاءت المسرحية الدينية الساخرة بين الرقص الذي يقوم على المحاكاة والمسرحية الخيالية . وإذا أتينا إلى الملاحم ، فما هو منشأ نماذج مثل الأوديسية والراماياتا (إحدى الملاحم الهندية الكبرى) إن التفسير

(١) ص ٣٠ .

(٢) هـ. ورنر « نشأة الشعر الغنائي » (ميونيخ ١٩٢٤) . انظر ف . در لين Leyen « الحكايات الخيالية » (لبيج ١٩٢٥) . لستول ص ٢٣١/٢٣٢ .

القديم يمنح إلى نسبة كل منها إلى العبقرية الخلاقة عند شخص حقيقي أو أسطوري ، صاغها كلها من نسج الخيال ، أما النظرية الحديثة الأكثر تطوراً فقد نسبتها إلى التحام تدريجي بطيء لقصص شعبي مجهول ذي أصول متباينة ، وربما تناولت عدة أبطال مختلفين نسبت أعمالهم الفنية فيما بعد إلى شخص واحد في دورة بطولية متصلة . وربما عمد شاعر أو عدة شعراء ، كل بمفرده ، بعد بضعة قرون ، إلى إعادة ترتيبها في وحدات أكثر تعقيداً ، كل منها موسومة بطابع عبقرية شخصية . وساد الاتجاه إلى الأخذ بالفكرة الثانية ، ولكن الخلاف لا يزال قائماً حول المسألة الآتية : إلى أى مدى كانت الأعمال الفنية - الأوديسية مثلاً - إبداعاً فردياً . أما المنهج الأنفلاطوني القوطيبيعي (كما هو شأن كانت) فينسبها إلى حد كبير إلى العبقرية الفردية والالهام الإلهي ، ولكن المنهج العلمي ينسبها إلى الانتاج الاجتماعي المتدرج .

وبسط الفكرة الثانية بالتفصيل الكاتب الإنجليزي ريتشارد ج . مولتون الذي عمل في الولايات المتحدة في اوائل القرن العشرين . فوضع في كتابه « الأدب العالمي ومكانه من الثقافة العامة » (نيويورك ١٩١١ / ١٩٣٠) ، « خطة مبسطة لتطور الملاحم » ليوضح تحدر الشعر المكتوب (المحدد بالكتابة والتأليف الفردي والأصالة) من الشعر الشفوي ، (الزائف ، المتغير الجمعي ذي الصدى التقليدي) . وقال بأنه في نطاق هذه العملية ، صهرت الأشعار القصصية في دورات بطولية مثل « بحار الأرجونوت مع جاسون بحثاً وراء الجزة الذهبية (في الأساطير اليونانية Argonauts) ثم سبكت بعد ذلك في ملحمة عضوية ، عن طريق ادماج قصص كثيرة في فكرة أو حبكة مشتركة . واورد مولتون في كتابه « الدراسة الحديثة للأدب » (١) تحليلاً

(١) (شيكاغو ١٩١٥) C.M. Gayley and B.B. Kurtz في طرائف النقد الأدبي ومواده (بوسطن ١٩٢٠) ص ٥٦٤ « النظرية التطورية » عن أصل الملحمة الشعبية وهذا يبنى أن الملحمة الشعبية - على خلاف « الفردوس المفقود » « تتألف من »

قيماً لتشكيل الأدب وبنيته ، وفصلاً عن « تطور الأدب » ، كما يعكسه تاريخ الأدب العالمي . ووصف هذا الفصل الأخير تغير الشعر والنثر ، وتطور الملحمة والمسرحية والشعر الغنائي . وكان التطور ، إلى جانب الملاحظة الاستقرائية - في نظر مولتون ، فكرة من « أعظم فكرتين ظهرتا في الفكر الحديث » ، لم تستخدم إلا في القليل النادر في دراسة الأدب . ورأى ، على طريقة سينسر ، أنها تفضل ثم اتحاد من جديد في تراكيب جديدة . فإن تطور الأدب العالمي ، في رأيه ، حركة متصلة ، بدأت مرحلتها الأولى في اليونان ورومه القديمة (لم يهتم مولتون كثيراً بالفن الشعبي البدائي الحديث) ، وكان الشعر في أول أمره يشمل الفلسفة والأساطير والأمثال والأغاني والتكنولوجيا العملية ، وقال بأن النثر الأدبي نشأ متأخراً ، ثم تغير أو تشعب هو نفسه ، أي النثر ، إلى تاريخ وفلسفة ، وخطابة وأنماط أخرى .

وثمة مدخل أحدث إلى أصل أنواع الأدب ، وهو مدخل أندريه جولز Jolles (١) الذي يعدد الأنواع البدائية على الوجه الآتي : القصص المتنقلة عن حياة القديسين وآلامهم ، قصص الآلهة والأبطال ، أساطير ، أغاني ، حكم ، أحداث ، ذكريات ، قصص خرافية ، ملح .. ثم يقول جولز إن هذه كلها اختلطت ونشأت منها كل الأنواع الأخرى ، ولقد سبق قصة القرن الثامن عشر ، الرسالة ، اليوميات ، والرحلة الخيالية ، والمذكرات ، والمهابة ، والرومانس (قصة خيالية قوامها الحب الشريف والمغامرات

= اجزاء كثيرة مبهولة تقريبا ، ورتبها آخر الامر شاعر بطولى او ناشر كانت مهمته الجمع ولا يتفق الراى بين العلماء على طبيعة الاجزاء وطريقة الجمع .

(١) « الاشكال البسيطة » (هل ١٩٣٠) اقتبس منه ولك وادرن في مؤلفهما سالف الذكر ص ٢٤٦ - انظر قائمة الانماط الادبية الشعبية التى وضعها ا . ه . كريب Kreppe في « علم الفن الشعبى » (لندن ١٩٣٠) قصص الجن ، القصص الخرافية المرحية ، قصص الحيوان ، المتقدات المحلية ، المتقدات المتنقلة ، الحكم المنثورة ، الامثال ، الاغانى الشعبية ، القصائد الشعبية ، التعاويد ، السجع ، الاغاني .

البطولية) : وغير ذلك من الأنماط ، والح بعض الكتاب على أن الأدب يحتاج من وقت لآخر إلى تجديد نفسه بالعودة إلى الحمجية من جديد (١) مع تحول التعبير المؤلف إلى فن أدبي جاد .

وفي المرحلة البطولية وغيرها من مراحل التطور الأدبي كثيراً ما يستشهد بكتاب شادويك « العصر البطولي » للدراسة المقارنة التي أجراها (٢) . ورغبة في تقرير ما إذا كانت الملحمة الشعبية تعبيراً متواتراً لمرحلة معينة في الحضارة ، قارن هذا الكتاب وملحقاته بين الشعر البطولي اليوناني القديم والتبوتوني الأول ، وكذلك الشعر البطولي عند عدة شعوب شرقية وإدائية ، وقال المؤلف بأن هذا النمط من الشعر يظهر في الأمم والحقب المتباعدة تباعداً شديداً . وانتهى إلى أن مثل هذه التشابهات ترجع أصلاً إلى « التشابهات في العصور التي تنتسب إليها والتي تدين لها أساساً بنشأتها وأصلها » . ويقول شادويك بأن هذه الدراسة دراسة أنثروبولوجية في جوهرها .

وهناك العالم الأنثروبولوجي المعاصر أ . ل . كروبر ، الذي درس « الرواية » لدى ظهورها في منعرجات مختلفة من التاريخ (٣) . ويقول بأن الروايات طويلة ومعقدة نوعاً ما ، وهي واقعية في تمثيل الحياة وشخصيات الأفراد ، وهي تتجنب كل ما هو شاعري ويطول ومبالغ فيه وفوطيبيعي ، ويؤكد أن الروايات الناجحة التي صورت الحياة الواقعة تصويراً صادقاً ، ظهرت ثلاث مرات فقط : في اليابان والصين والغرب الحديث . وعلى النقيض

(١) م . لرنر Lerner ، أ . ميمز Mims في « موسوعة العلوم الاجتماعية » ٩ (١٩٣٣) ص ٥٢٣ / ٥٢٤ - ولك ، وادن ص ٣٤٠ .
(٢) (كمبردج ١٩١٢) وكانت جزءاً من السلسلة الضخمة من « نمو الأدب » ، وضمها H.M. and N.K. Chadwick (كمبردج ١٩٣٢ / ١٩٤٠) انظر جايلي وكورنر ص ٦١٩ .
(٣) « الرواية في آسيا وأوروبا » في كتاب « طبيعة الثقافة » (شيكاغو ١٩٥٢) ص ٤٠٩ .

من مسار النحت والمسرحية والعلم (تلك التى تفرعت شرقاً وغرباً من الشرق الأدنى فى انتشار يمكن تتبع آثاره) نجد أن مسار الرواية يوضح أنه مرتبط أقل ارتباطاً بتأثير الانتشار . فإن ما يتجلى فيها يبدو أنه حصيلة متماثلة لارتقاءات ثقافية طويلة منفصلة ، حين بلغت هذه الارتقاءات مرحلة أو طوراً معيناً .

ويطلق على أحد مناهج الدراسة العلمية للقصص الشعبي اسم « المنهج الفنلندى » نسبة إلى الأسلوب الذى ابتدعه فى فنلندا كارل Karle Krohn وأننى آرن Antti Aarne . ويقضى هذا المنهج بدراسة حكاية واحدة بعينها فى شكلها الشفوى وفى شكلها المكتوب . وقد يكون لشكلها الشفوى أحياناً نحو ستمائة صيغة ترتب ترتيباً جغرافياً ، من حيث منشئها ، على حين ترتب الصيغ المكتوبة ترتيباً زمنياً . ومن خلال دراسة هذه المتنوعات الإقليمية والزمنية تبذل محاولة لاعادة صياغة النموذج الأول الأصيل للحكاية ، من الوجهة النظرية . وتربط هذه المحاولة بمصادر مختلفة للمعلومات عن الهجرات والتجارة وغيرها من المؤثرات . ويلاحظ فيها استبدال الأسماء والأحداث ومعالم الثقافة المحلية . ومهما كانت التحريات غير حاسمة فى حالة خاصة ، فإنها تجمع على إبراز عملية تغيير متصل مكيف .

وفسر لورد راجلان ، من وجهة نظر أنثروبولوجية ، تحدر طراز معين من الشخصيات الأدبية — البطل الشعبي مثل أخيلس وروبن هود (١) ، وعارض النظرية « الأوهيميرية » الشائعة (٢) فى أن مثل هذه الشخصيات

(١) البطل « (لندن ١٩٣٦ - نيويورك ١٩٥٦) » ، وكذلك « جريمة جوكاستا » (لندن ١٩٣٣) (المرأة التى تزوجت ابنها أوديب عن غير قصد ثم قتلت نفسها عندما اكتشفت ذلك - الاساطير اليونانية) .

(٢) نسبة إلى أوهميروس (كاتب يونانى عاش فى القرن الرابع ق . م) قال بأن الالهة الكلاسيكية ليست الا ملوكاً وأباطلاً محليين البهم اقوامهم . بعبارة أخرى نسبة إلى طريقته للتفسير ، التى تستمد الاساطير من الروايات المنقولة من التاريخ الروانى . (الترجمة)

قائمة على أفراد حقيقيين تاريخيين ، كما عارض النظرية القائلة بأن هذه الشخصيات هي من نسج الخيال ، وبدلاً من ذلك راح يدلل على أن مثل هذه الشخصيات علاوة على الأساطير والحكايات البطولية الشعبية التي تظهر فيها ، مشتقة من دراما طقسية بدائية أو طقوس درامية . وتمشياً مع تعاليم فريزر ، نسبها إلى العادة البدائية العامة ، ألا وهي قتل الملك وإحلال غيره محله ، كتجدد رוחى رمزى . وكان لمثل هذه الطقوس فى الثقافات الأولى وظائف مسرحية ودينية . أما ما جاء فيها بعد من ألوان الأساطير وحكايات الخن فقد رأى راجلان أنها ألوان متغيرة منحدرة من الأساطير الأولى التي كان ارتباطها بالطقوس أكثر وضوحاً . أما بالنسبة لمصدرها الأصلي فقد حذ راجلان القول بأنه كان هناك نظام انتشار يقوم على المركزية المتطرفة ، تحدت بمقتضاه كل أو معظم الأساطير والحكايات من مصدر مركزي واحد ، ربما كان ثقافة أقدم من الثقافة السومرية والمصرية ، وسلفاً لكلتيهما . وقال بأن تفاضلها أو تفايرها بعد ذلك ، تأثر بتغير البيئة ، مثال ذلك الشعب الذى ليس لديه سوى العجلات ، قد يتخيل الشمس وكأنها تركب واحدة منها . على حين أن الشعب الذى ليس لديه سوى القوارب ، سوف يستبدل القارب بالعجلة وقد يهبط مفهوم بطل الطقوس كما هو الحال فى المأساة والملاحم القديمة ، إلى مستوى حكاية شعبية تافهة ، بفعل شيء من الانحلال ، ويظل باقياً لمجرد التسلية أو القيم الأدبية .

ونظرية راجلان خلافية من حيث أنها . (أ) تفترض مصدراً مركزياً أو رئيسياً للانتشار الثقافى . (ب) وتؤكد وجوه الشبه بين الحكايات الشعبية والأساطير ، وأبطالهما ، فى العالم بأسره . ولكن الأنثروبولوجيا المعاصرة ، ساندت ، بصفة عامة ، الاعتقاد بوجود أصول كثيرة مستقلة إلى جانب شيء من الانتشار ، كما أولت التنوع قدراً أكبر من الاهتمام . وتطرف راجلان

تطرفاً شاذاً حين أنكر فعلا كل « تاريخية » الأبطال الشعبيين ، الأهم إلا حيث تثبت هذه الصفة التاريخية عن طريق سجلات مكتوبة أو غيرها من السجلات المادية . وذهب إلى القول بأن كل ما ينقل من العصور الغابرة إنما يعمر لفترة باللغة القصر وغير جدير بالثقة إلى حد بعيد . والواقع أن التطورية بصفة عامة لا تتطلب هذا الموقف المتطرف ، ففي وسع المرء أن يعتقد بأن بدايات الأبطال الشعبيين ، تنشأ عادة من الخيال الديني القديم ، وأنها في نفس الوقت كثيراً ما تدمج في الروايات التي تنقل وتداول عن أشخاص حقيقيين .

وعلى الرغم من أن راجلان هون من أمر التنوع ، على ما كان مألوفاً في القرن التاسع عشر ، فإن وجوه الشبه التي أوضحها (متبعاً في ذلك أندرو لانج وغيره من أسلافه) كانت لافتة للنظر إلى حد يتطلب شيئاً من التفسير . وفي تحليله للسيرة الخيالية لحياة نفر من الأبطال ، مثل أوديب ، ثيسبوس ، روميلوس ، هرقل ، برسيوس جاسون ، أسكليبوس ، ديونيسوس ، أبوللو ، يوسف ، موسى الياهو ، آرثر ، سيجفريد ، عدة أبطال جاويين وغيرهم ممن هم أقل شهرة - وجد راجلان طائفة لافتة للنظر من التفاصيل المتواترة . من ذلك أن أم البطل في كثير من الأحوال عذراء من أسرة ملكية ، وأن تكونه كجنين أى الطريقة التي تم بها حملها غير عادية ، والمقول انه ابن أحد الآلهة ، وإن محاولة تبذل لقتله ، وبأنه يؤخذ بعيداً ويتولى تنشئته في بلد ناء أبوان بحكم الرضاعة والتربية . وأنه ما من شيء يذكر عن طفولته ، ولكنه حين يبلغ سن الرجولة يعود إلى مملكته ، ويقهر ملكاً أو مارداً ويتزوج من أميرة ، ويسن القوانين ، ولكنه يفقد رضا الآلهة ، فيساق ليلقى ميتة غامضة خفية ، كثيراً ما تكون فوق قمة تل . وإن اجتماع اثنتين وعشرين سمة من مثل هذه السمات ليشكل نمطاً أساسياً . وتتكرر وتتواتر في حالات مختلفة طائفة مختارة متنوعة منها ، لا كلها . ويؤكد راجلان أهمية الخصائص المثيرة دائماً للحزن

في مثل هذه الحكايات الشعبية إذا قورنت بالقصص البحث . وعلى النقيض من نظرية الأصول المنفصلة أو المستقلة ، أشار راجلان إلى حقيقة أن الحكايات الشعبية عند أى شعب قبل كثرأ ما تتضمن إشارات إلى ملوك ومدن وسمات ثقافية أخرى ، لا عهد له بها .

ولتفسير مثل هذه التواترات ، هناك بطبيعة الحال افتراضات أخرى . فقد يلجأ المرء إلى نظرية يونج Jung - كارل جوستاف - عالم نفساني سويسرى ، ١٨٧٥ « الأنماط الأصلية الأولى » . التى تقول بأن ثمة صوراً معينة متواترة على نطاق واسع تنبعث تلقائياً من العقل الجمعى اللاواعى المستقى هو نفسه من الخبرة الجمعية السابقة . أو يركن إلى نظرية هيغل فى « الحتمية الباطنية الروحية » . وقد يصطدم أى من هذه التفسيرات بصعوباته الخاصة ، وتظل مشكلتنا نحن على حالها ، فإن النظريات الحديثة فى تاريخ الأدب جنحت إلى إغفال أمر التواترات أو الإقلال من شأنها ، بدلا من تفسيرها .

وإذا رجع العلم ببصره إلى الوراء ، إلى ما قبل نشأة الأدب ، أى إلى نشأة واسطته الأولى ، وهى اللغة الملفوظة (لغة الكلام) ، فإنه يجد نفسه حائراً أمام ثغرة صارخة لا يمكن اجتيازها ، أطلق عليها دافيد بلدى « ثغرة » لا يمكن التغلب عليها بين قدرة الإنسان الفعلية أو الكامنة على الإدراك والرمز ، وبين الوظائف العقلية عند أقرب أقربائه من الحيوان « (١) ، ويستطرد فيقول بأن المحاولات التى بذلت لإعادة تشكيل نشأة اللغة ، كانت كلها عقيمة ، ولا يجد اللغويون فى مثل هذه المعطيات التى جمعت أى شاهد على نشأة اللغة عند الإنسان ، أو يجدون شاهداً نافيها « (٢) ويعرف سابير اللغة بأنها

(١) « الانثروبولوجيا النظرية » (نيويورك ١٩٥٢) ص ٤ .

(٢) المرجع السابق ، مستشهدا بما قال Sturtevant فى كتاب « مقدمة علم

اللغة » (نيويورك ١٩٤٧) ص ١٩٤٠ .

« وسيلة آدمية بحتة ، وليست غريزية قط ، لنقل الأفكار والانفعالات والرغبات عن طريق نظام رموز ابتدعت طواعية واختياراً » (١) ، ورغم ذلك — كما يقول بلنى — يمكن أن نقترض أن لغة الإنسان تولدت من رغبته فى الاتصال . وحتى لو أنها نتجت — كما ارتأى كاسيرر — من طفرات مفاجئة فى التغير الأحيائى ، لا من التغير التدريجى الذى قال به دارون ، فلا بد أنها ، أى اللغة ، تطورت بطريقة ما من أصوات وإيماءات حيوانية . ويميل المثاليون الميتافيزيقيون إلى الإصرار على أن قوى الإنسان العقلية ظهرت أولاً ، ثم أدت به إلى ابتداع وسيلة لغوية للتعبير ، أما الطبيعيون فيميلون إلى اعتبار هاتين الاثنتين متلازمتين متفاعلتين .

ويقول هارى هويجر Harry Hoijer بأن الأصوات التى أحدثها أسلافنا البدائيون ، وربما الأصوات المقترنة بالمهام البدائية ، باتت شيئاً فشيئاً ترمز إلى الأفعال التى تنطوى عليها هذه المهام وإلى أهدافها (٢) . ومن ثم فإن النظريتين الأساسيتين فى نشأة اللغة هما التعجبية (إطلاق صوت خاطف دال على انفعال أو استغراب ...) ، ومحاكاة الأصوات أو تسمية الأشياء والأفعال بمحاكاة أصواتها .

ويعتبر كتاب أ . س . ماكنزى « تطور الأدب » نموذجاً للمحاولات الكثيرة التى بذلت فى أوائل القرن العشرين لاستعراض ارتقاء الأدب العالمى (٣) ونظر الكاتب ، الذى تلقى علومه فى انجلترا ، بعين التقدير والإجلال إلى ادوار كيرد ، وجب Jebb ، واستشهد بكثير من المراجع الانجليزية والفرنسية والألمانية فى الأنثروبولوجيا والأركيولوجيا واللغويات والأدب

(١) « اللغة » (نيويورك ١٩٢١) بدنى ص ٣ .

(٢) « اللغة والكتابة » فى كتاب « الإنسان والثقافة والمجتمع » . الذى نشره

شايرو . (نيويورك ١٩٥٦) ص ٢٠٠ - ٢٠٣ .

(٣) (نيويورك ١٩١١) وكان ماكنزى استاذاً للأدب الانجليزى والأدب المقارن

فى جامعة كنتكى .

المقارن . ومن مقال سبنسر « التقدم : قانونه وسببه » ، اقتبس مفهوم التطور باعتباره « من البسيط إلى المعقد مع تزايد التوحيد في الكل والتخصص في الأجزاء . » وذكر أنه ليس للتعقيد قيمة في حد ذاته ، وأن التقدم يتوقف على ازدياد الاشباع أو الارضاء الأخلاقي والعقلي والجمالي . وقال بأن الأدب نتاج الحياة الاجتماعية ، وأن تطوره رهن بتطور المجتمع ، ولكن العامل الاقتصادي لا يكفي لتفسير تاريخه ، وكان تركيب منهج ماكنزي يتفق مع تعاليم تايلر ، ولقد حدد « أربع مراحل متفق عليها للتطور الاجتماعي » ، بمثابة إطار لتاريخه عن الأدب : البدائية ، البربرية ، الاستبدادية (الأوتوقراطية) والديمقراطية . وقال « إذا رتبنا العينات الأدبية ترتيباً متصلاً من البدائية إلى الديمقراطية التمثيلية ، فقد نحصل على فكرة أكثر وضوحاً وجلاء عن التفاعل الدائم بين المجتمع والأدب » .

وكانت البليونتولوجيا اللغوية - وهي فرع من فقه اللغة - مصدراً مؤثراً لهذه الدراسة وعلى ذلك الأساس بذلت الجهود لإعادة تشكيل أدب ما قبل التاريخ (١) .

وكجزء من الاتجاه العام نحو التخصص في البحث ، بعيداً عن فلسفات التاريخ ، حدث أخيراً اقلال من صياغة النظريات في تاريخ الأدب ككل (أو ما يسمى الأدب العالمي) واكثار منها عن أنماط أو حقبة معينة ، وعن تقسيمات فرعية أخرى . وعلى حين أن لفظة « التطور » أقل شيوعاً الآن ، نجد أن ثمة ميلاً طفيفاً إلى إنكار حقيقة التطور الأدبي بمعناه الواسع . وإن ت. س . اليوت لينبذه نبذاً باتاً ، من وجهة نظر فاسفته الفوطيبيعية ، ولكن لا يشاطره هذا الرأي من العلماء المعاصرين إلا فئة قليلة . وهو يؤكد

(١) يشير ماكنزي إلى هذه الأعمال وإلى غيرها مثل ت . بنفي Benefy في كتاب « تاريخ علم اللغة » (ميونيخ ١٨٦٩) ص ١٠٠ . مرونج ، و.س . لوجمان ، ب.أ . هويلر « تاريخ اللغة » (لندن ١٨٩١) ، و.د . ويني « تاريخ اللغة » (نيويورك ١٨٩٦) .

أن « كل أدب أوربا من عهد هوميروس ، ذو وجود مترامن ، ويشكل ترتيباً مترامناً » (١) . ومن جهة أخرى نجد أن رينيه ولك وأوستن وارن قد أعادا تأكيد جوهر التطورية في العبارة الموجزة : « إن في الأدب انتقالاً متدرجاً من العبارات البسيطة إلى قطع الفن المنظومة نظماً رفيعاً » . وبضيفان : « بمجرد بنا أن ننظر إلى الأدب كأسلوب كلي للأعمال الأدبية وهو باضافة الأعمال الجديدة ، دائم التغيير ، بالنسبة لعلاقاته ، دائم النمو ككل متغير » . ولكن ولك يبدو أضعف حجة حين يؤمن بأن « هذا يسلم بوجود هدف لسلسلة التغييرات » ، وإن سلسلة التطورات سوف ترتب استناداً إلى « برنامج من القيم أو المعايير » . (٢) إن الحديث عن التطور باعتباره ذا « هدف » ، يوحى بالفلسفات القديمة الغائية والمثالية والحيوية ، التي كان العلم يحاول التهرب منها . كما أن وصف التطور على أساس أي « برنامج للقيم » ، ينجح بنا إلى تعقيد القضية تعقيداً لا تدعو إليه الضرورة ، بأحكام ذاتية على القيمة . أما الحكم على القيمة فيمكن تناوله بشكل أكثر فعالية على أسس أخرى مثل « التقدم » و « التدهور » .

٦ - نظريات التطور في الموسيقى المراحل ، الأصول ، التطورات (روبوتام ، كمباريو ، لالو)

بحثت في مجال الموسيقى مسائل شبيهة بتلك التي أسلفنا في الأدب ، ولكن ثمة فارق كبير واحد هو افتقارنا اليوم إلى موسيقى قديمة ملونة على وجه محدد ،

(١) اقتبسها ولك ، وادين في كتابهما « نظرية الادب » ، ص ٢٦٥ . من كتاب البيوت « The Sacred Wood » (لندن ١٩٢٠) ص ٤٢ . كذلك اكتسب فول W.P. Ker « أننا لسنا في حاجة الى تاريخ الادب حيث أن موضوعاته قائمة أبدية » ومن ثم فإنه ليس لها تاريخ حقيقى » . (لندن ١٩٢٣ Essays ، المجلد الاول ، ص ١٠٠) . وتكشف هاتان العبارتان من افلاطونية متطرفة ، ويتضمن الفصل التاسع عشر من كتاب ولك - وادين سالف الذكر ، عن « تاريخ الادب » دراسة طيبة لتطور الادب مع ثبت بالمراجع . (٢) « الارتقاء » ص ١٥٧ كتاب « نظرية الادب » ص ٢٦٨ .

تمثال تلك المجموعة الضخمة من الأدب القديم المكتوب . وعلينا أن نعيد تشكيل طبيعة الموسيقى ونشوتها ، عن طريق التخمين ، من مثل هذه المصادر الضئيلة التالية : (أ) الموسيقى القبلية الحديثة ، الموسيقى الشعبية ، وغيرها من الألوان البدائية نسبياً ، (ب) الأدوات الموسيقية القديمة التي بقيت على الزمن ، وأعمال التصوير والنحت التي تمثل هذه الآلات مع الأشخاص الذين يعزفون عليها من أمثال أورفبوس ، كريشنا ، بان وغيرهم من الموسيقيين القدامى في مصر وفيما بين النهرين ، (ج) عدد يسير من النقوش والمخطوطات دونت فيها ترانيم وتراثيل مع بعض علامات يحتمل أن يكون مقصوداً بها توجيه الممثلين والعازفين ، ولو أن معناها الدقيق غير معروف اليوم عادة ، (د) أوصاف وتقييمات للموسيقى وآثارها ، مثل تلك التي وردت في هوميروس وأفلاطون والكتاب المقدس . (هـ) بضعة أبحاث وتعليقات قديمة مبعثرة هنا وهناك عن نظرية الموسيقى ، لأمثال أريستوكسينوس Aristoxenus ، وأريستيد ، كونتليانوس وسانت أوغسطين ، وجميعها غامضة نوعاً ما للقارئ الحديث .

وكما هو الحال في سائر الفنون ، اكتشف تدريجاً في مائة السنة الماضية ، أن كل الموسيقى خارج نطاق الموسيقى الأوربية الأساسية ، لم تكن « بدائية » أو مجرد موسيقى شعبية فجأة . وكان على الغرب أن يدرك أن خطوط ارتقاء موسيقاه ، وخاصة التوافقية (Harmonic) والطباقية (Contrapuntal) ، لم تكن هي الخطوط الوحيدة التي يمكن أن تسير عليها الموسيقى لتصبح فناً ناضجاً مركباً ومعقداً . ومن الغريب أن تجد في تاريخ الموسيقى الذي وضع في مستهل القرن العشرين أن « الألحان ragas » الهندوكية مدرجة تحت عنوان « الفترة البدائية الأولى » ، وجرت دراستها على أساس القوى

(١) « كيماريو » الموسيقى : قوانينها وتطورها (باديس ١٩٠٧) ص ١٠٨ .

الساحرة المزعومة فيها . والحق أنه في الموسيقى ، مثل غيرها من فروع الثقافة ، يطل المؤرخ على الماضي في مشهد طويل عريض ، لا يرى فيه خطأ واحداً فيحسب للتطور عن طريق موسيقى البسترينا ، وباخ ، وبيتهوفن ، بل هناك كذلك خطوط أخرى متشعبة ، متشابهة من بعض الوجوه ، متباينة في وجوه أخرى . بل إنه بين الثقافات القبلية التي صنفت اعتباراً على أنها « بدائية » ليجد تبايناً ملحوظاً في النمط وفي درجة الارتقاء . وكما أن قبائل الزنوج في أفريقية تفوقت على أوروبا الحديثة في تعقيد أشكال بعض ما قامت به من أعمال النحت فإنها تفوقت عليها كذلك في تركيب الطبايق الإيقاعية على الطبول وغيرها من الآلات . ولم يغد المرء يستطيع اليوم أن يفترض — كما فعل التطوريون القدامى أن موسيقى ما قبل التاريخ والموسيقى البدائية الحديثة متساويتان في بداية التعاقب التطوري ، من حيث أن كليهما فجأة وتبرية مملّة غير متنوعة وغير منتظمة ، بل إن رقة الأغاني الجريجورية لم تكن معروفة كثيراً لدى الجمهور ، حتى السنوات الحديثة حين أوصلها الحاكى (الفونوغراف) إلى آذان عدد أكبر من المستمعين .

ولقب اختراع الحاكى وغيره من أدوات التسجيل مثل الفيلم والشريط المغناطيسى ، دوراً ثورياً في توسيع أفق مؤرخ الموسيقى . ويمكن اليوم ، بغية الدراسة المقارنة ، الحصول على ما لا يحصى من الألوان الموسيقية الغربية ، من الشعوب المتقدمة والبدائية ، مما لم يكن ميسوراً قبل نصف قرن من الزمان ، ومعظمها لا يمكن تدوينه اليوم ، وفقاً للنوتة الموسيقية الحالية ، ولكنها رغم ذلك محفوظة ، ومن الميسور إخراجها للباحثين والدارسين ، أنى كانوا .

ولأصحاب النظريات في القرن التاسع عشر من أمثال سينسر ، تايلر ، جروس — تأملات يسيرة في الموسيقى القديمة ، رغبة منهم في إيضاح تطبيق نظرياتهم في هذا المجال . ودفعت البشائر المثيرة لهذا المنطلق إلى ظهور

ثبت طویل من أبحاث أكثر تخصصاً في تاريخ الموسيقى بوصفه تطوراً في حد ذاته (١) . وقد تناولت المسائل الآتية ، وهي التي أثبتت في سائر الفنون أيضاً : ١ - المسألة العامة ، فيما إذا كان تاريخ الموسيقى يمثل مفهوم التطور بمعناه الواسع الذي قال به سبنسر ، وكيفية ذلك ، ٢ - مسألة أصل الأنماط وتحددها ، ٣ - مسألة المراحل والتعاقبات ، ٤ - التطبيقات التعليمية . أما بالنسبة لأولى هذه المسائل ، فلم يكن ثمة إنكار يذكر للحقيقة العامة ، تلك هي أن الموسيقى بوصفها فناً نمت أكثر تركيباً وتعقيداً عن طريق التفاضل والتكامل . وثار معظم الجدل والنقاش حول المسائل الثلاث الأخيرة .

واستعرض وارن د. ألن ، في كتابه « فلسفات تاريخ الموسيقى » تاريخ نظريات التطور في الموسيقى ، استعراضاً وافياً (٢) . وهو يقابل بين نظريات التطور التي تؤكد النمو والأثر الاجتماعي ، وبين نظرية « الرجل العظيم » القديمة ، التي ذكرناها تحت أسماء مختلفة ، وقد انطوت هذه النظرية على الاعتقاد القديم الرومانسي الفوطبيعي بأن الابداع والرقى الموسيقيين كانا إلى حد كبير ، من عمل أفراد ملحنين ملهمين ، لا يدينون بشيء يذكر

(١) من مثل Rowbotham في كتابه « تاريخ الموسيقى الى عهد التروبادور » (الشمرء الموسيقيون الفناليون في جنوبي فرنسا وشمال إيطاليا من القرن الحادي عشر الى القرن الثالث عشر) (لندن ١٨٨٥ - ١٨٨٧) . وس . ه . باري « فن الموسيقى » (لندن ١٨٩٣) . وأعيد نشره فيما بعد بعنوان « تطور فن الموسيقى » ، ولا شك « الموسيقى البدائية » . (لندن ١٨٩٣) ، كمباريو (الكتاب الذي أوردنا ذكره) ، C. Stumpf « نشأة الموسيقى » (لبيزج ١٩١١) ، م . ه . جلين « تحليل تطور الشكل الموسيقي » . (لندن ١٩٠٩) مع اهتمام ملحوظ بالموسيقى الهندوكية والجريجورية والبدائية . ل . كيرن Coerne « تطور تأليف وتوزيع الألحان الموسيقية الحديثة » (نيويورك ١٩٠٨) ، كاسلا Casella « تطور الموسيقى » (لندن ١٩٢٤) ، بريستو Bairstow « تطور الشكل الموسيقي » (١٩٢٣) شولز Scholes « تاريخ الموسيقى للمستمع » (لندن ١٩٢٢) . ويتضمن بياناً عن تطور الموسيقى (ص ١٠٠) .

(٢) (نيويورك ١٩٣٩) وخاصة ص ١٠٤ - ١١٠ ، ٢٣١ - ونحن مدينون فيما أوردناه في هذه الدراسة ، بالفضل للبيانات التي أوردتها وارن ، والتي عالج فيها نظريات التقدم كذلك ، كما ذكر فيها تبناً مستقيماً للمراجع .

للموسيقى الماضية والظروف الخارجية . ولقد عثر ألن على نماذج من نظرية
الرجل العظيم في تواريخ الموسيقى التي دونها ميكائيل براتورييس
Praetorius (١) ، وجورج كيزويتر Kiesewetter (٢) .

لقد خصص سبنسر ، كما رأينا ، للموسيقى مكاناً عالياً في برنامجه للتطور
الثقافي . ونشر في ١٨٥٤ بحثاً عن « أصول الموسيقى » باعتبارها « أمثلة
توضح التقدم العام الشامل » . فدلل على أن تاريخ الموسيقى لم يعد مجرد ثبت
زمني للملحنين وتآليفهم ، لأن الموسيقى نوع متطور يبدع ويرتق ويغير نفسه
« بفضل المبادئ المتنوعة التي تتكشف ، كل بدوره » .

وكان فردريك روبوتام من أوائل من تبنوا نظرية سبنسر وطوروها
وتوسعوا فيها (٣) . واقترح تعاقباً محدداً للمراحل ما قبل التاريخ ، يتألف
من ثلاث كالمعتاد ، وهي : الطلبة ، المصفار والكنارة . (وجادل ولاستشك
Wallaschek فيما بعد في أن المصفار سبق الطلبة) . كذلك ارتضى روبوتام
نظرية روسو ، وهردر ، وبورنى ، وسبنسر ، في أن « أصل الموسيقى
الصوتية لابد أن يفتش عنه في الكلام المتقد العاطفة » . وأعلن أن ثمة سلسلة
من المراحل : أحادي النغم ، ثنائي النغم ، ثلاثي النغم ، خماسي النغم ،
متضمنة تفاعل السلام الميلودية . وأتبع هنرى لافوا في فرنسا ، وس. ه. بارى
في إنجلترا ، سير حياة الملحنين لتطور الأشكال الموسيقية . ووصف بارى
ظهور الموسيقى العلمانية في القرن السابع عشر ، على أنها مثل لنظرية سبنسر
القائلة « بنزوع كل الأشياء من التجانس إلى التنوع والتحدد » (٤) . فقد تقدم
الإنسان من فواصل بسيطة إلى سلام وألحان محددة متغيرة ، وإلى تنوع متزايد

(١) Syntagma Musicum (ليبزج ١٦١٥) ١٠

(٢) « تاريخ الموسيقى الحديثة في أوروبا الغربية » (ليبزج ١٨٢٤) ٤

(٣) كما ذكر ألن ص ١١٠٠ .

(٤) بارى (١٨٦٣) ص ١٦٦ ١٠ .

في الائتلاف - الرباعيات والخماسيات ، ثم الثلاثيات والسداسيات ، ثم إلى تطابقات وتنافرات إضافية في الأنغام . وظهرت بعد ذلك تعقيدات وتركيبات أخرى في تجميع خطوط اللحن ، كما هو الحال في « الفوجيه » . وذهب بارى إلى أن هناك سلسلة أخرى من ثلاث مراحل : اللاشعورية التلقائية ، الواعية التحليلية ، وأخيراً التركيبية .

وكان من رأى سبنسر أنه كان للشعر والرقص والموسيقى نشأة متوافقة متجانسة ، وإنها تغيّرت وتفاضلت فيما بعد ، وأن الإيقاع في الكلام ، والصوت والحركة لم تنفصل بعضها عن بعض إلا شيئاً فشيئاً فقط . وبدأ إرنست جروس فصل الموسيقى في كتاب « بدايات الفن » بتوكيده « أن الموسيقى تبدو ، في أحط مراحل الثقافة ، على أوثق صلة بالرقص والشعر » ، واتفق مع سبنسر على أن الموسيقى تطورت من البسيط إلى المركب في العلاقات بين درجات النغم أو طبقات الصوت ، كما هو شأن تعدد النغمات والسمفونية الحديثة . ولكنه رفض فكرة سبنسر في أن الموسيقى نشأت من الكلام المتقدم المشبوب العاطفة ، وقال بأن الموسيقى البدائية الحديثة تختلف اختلافاً شديداً عن الكلام العاطفي ، فهي ليست عالية ولا سريعة ولا مثيرة ، بشكل متميز ، من حيث طاقة الصوت والحرس ، ولكنها في الغالب رتيبة خفيفة . وكان جروس أكثر تقبلاً لنظرية دارون في أن القدرة على إخراج الأنغام والإيقاعات الموسيقية نشأت أول ما نشأت في أسلافنا الحيوانية ، كوسيلة لاجتذاب الجنس الآخر (الذكر أو الأنثى) ، وفي هذا الصدد أشار إلى أن هناك شاهداً أقوى في الأصوات التي تحدثها بعض الحيوانات ، بما فيها القرد الرشيق الحركة الشبيه بالإنسان (Gibbon) . ولكنه لم يجد بين الإنسان أى دليل « على أن الموسيقى ، من أى لون كان ، تلعب في أحط مستويات الثقافة ، دوراً في الاتصال بين الجنسين . » ولكنه من جهة أخرى قال إن الموسيقى

تلعب دوراً عسكرياً محدوداً في هذه المستويات الثقافية المنحطة ، ودوراً أكبر عندما تصاحب الرقص .

وشايح جرومى ، أكثر مما فعل أى عالم تطورى آخر ، شوبنهاور في اعتبار الموسيقى شيئاً منفصلاً عن بقية الحياة . فقال « إذا كانت موسيقى أى شعب مستقلة عن حضارته ، فالعكس صحيح من أن حضارة أى شعب مستقلة أساساً عن موسيقاه » (١) واقتبس عن فخنر ، مؤيداً ما ذهب إليه من أن أية موهبة موسيقية تطرأ وفق كل درجة من درجات الموهبة العقلية (٢) . وهذه الموهبة الموسيقية ؛ يفتقر إليها في الغالب ذوو القدرات العقلية والفنية العالية ، والعكس بالعكس ، فهناك ثقافات دنيا ، ولكنها راقية في الناحية الموسيقية رقياً كبيراً . والعكس بالعكس . « فالموسيقى تستخدم في الدرجة الأولى أغراض الفن وحده » . فهي طبقاً لما يقول جرومى - تنمو في الأفراد ، وفي الحضارة بصفة عامة ، ولكن بمنأى ، إلى حد ما ، عن سائر التطور الثقافي « وعلى حين ينزع الرقص والشعر إلى تدعيم الروابط الاجتماعية وتوسيعها ، ذهب جرومى إلى أن الموسيقى لا تفعل ذلك (وهو في هذا المقام يخالف سبنسر) .

كذلك كان رأى العالم السيكولوجى فونت Wundt (٣) أن الموسيقى والشعر كانا من نتائج الرقص . وأن هذه الألوان الثلاثة كانت في الأصل متحدة ، كما هي اليوم على الأغلب في الرقصات القبلية عند البدائيين ، وفي رأيه أن الموسيقى الآلية كانت في بداية الأمر مصاحبة لإيقاعية للراقصين ، وظهرت السلام المحددة من الأرقام السحرية (كما هو الحال لدى الفيثاغوريين) . وأدى توحد النغم (Homophony) إلى تعدده (Polyphony) ، ثم إلى تألفها

(١) ص ٣٠٣ .

(٢) فخنر « المدرسة القديمة في علم الجمال » .

(٣) « علم نفس الجماهير » (١٩٠٠ - ١٩٢٠) المجلد الثالث ص ١١ - ٣٣٦ .

ولإيقاعها . وكان أقدم أنماط الغناء ، أغنية التعجب ، وأغنية الطقوس ، وأغنية العمل ، على حين كانت أقدم أنماط الرقص ، هو رقص النشوة الفردى ، والرقص الجمعى السحرى التنكرى . وركز ولاشك وبوخر على توافق الحركات الجسمية فى العمل والرقص باعتباره مصدر الموسيقى . على حين أن ستومف Stumpf (١) ذهب بدلا من ذلك ، إلى أن الموسيقى الصوتية والآلية كلتيهما نشأتا من عملية التحذير أو التوجيه لأناس على مسافة بعيدة . ويرى هـ . ورنر (٢) أن أقدم التلغظات الغنائية التى نطقت بها الشعوب البدائية كانت ألفاظاً غير ذات معنى ، أو أصواتاً مقترنة بإيماءات تغنوا بها فى الرقصات القبيلة ، تعبيراً عن الفرح لصيد ثمين أو أكلة شهية ، أو تعبيراً عن جوع بعضهم أنيابه ، أو عن رغبة جنسية ، أو عن الحزن على ميت . أما إضافة الكلمات فقد جاءت فيما بعد .

واختلف المؤرخون اختلافاً كبيراً فيما إذا كانت الموسيقى قد تطورت كجزء متكامل من التطور الثقافى أو كعملية مستقلة ، حتى لقد اعتبر بعضهم أن تاريخ الموسيقى الآلية مستقل إلى حد كبير عن الغناء والأوبرا (٣) . وكان الرومانتيكيون قد أكدوا أن الثقافة ذات طبيعة عضوية ، باعتبارها شيئاً يتطور كله معاً . وإذا كانت الموسيقى الآلية تفصل نفسها عن العوامل الأخرى — كما قال سبنسر — فليس هذا بالضرورة أمراً ثابتاً أو مرغوباً فيه ، بل إنه يمثل جانب التغير والتفاضل الذى قد يحدث بعده التكامل من جديد . وكان فاجنر نفسه مهتماً على المساعدة فى إعادة هذا التكامل عن طريق الأوبرا ، وآثر آخرون الموسيقى الآلية وحدها . ولم تكن الحركة الرومانتيكية وحدها

(١) « بداية الموسيقى » ص ٧ - ٢٤ .

(٢) « نشأة الشعر الغنائى » (١٩٢٤) ص ٨ .

(٣) وعلى الاخص H.A. Haweis فى كتابه « الموسيقى والاخلاق » (لندن

هى التى جذبت الرأى القائل بأن الموسيقى تفاعلت مع العوامل الثقافية الأخرى فى كل مرحلة من مراحل ارتقاءها ، بل لقد شاركها فى ذلك المنهج التركيبى الذى اتبعه سبينسر وتايلر وغيرهما . واتجه التطوريون الثقافيون إلى تأكيد أمثلة لهذا التفاعل ، من ذلك أنهم أكدوا الرابطة بين الموسيقى الجريجورية والكنيسة فى العصور الوسطى ، وكذا الرابطة بين الشعراء الغنائيين والموسيقيين والفروسية . وحاول الماركسيون أن يبرزوا كيف أن الموسيقى مثل سائر الفنون ، نشأت عن الأحوال الاجتماعية الاقتصادية ، وأنها عبرت عن هذه الأحوال فى الأشكال الموسيقية المختلفة ، ورأوا فى التطور الموسيقى تيارين مختلفين ، نبع أحدهما من الأغاني والرقصات الشعبية عند العمال المستغلين المكثودين ونبع الثانى ، وهو أكثر صقلا واصطناعاً ، من قصور الأغنياء والنبلاء . وكانت موسيقى الطبقة الوسطى فى بداية الأمر ثورية ، كما هو الحال فى موسيقى بيتوفن ، ولكنها باتت آخر الأمر تقليدية منحلة (١) . على أن المؤرخين المحدثين تقبلوا إجمالاً ، الفرضية العامة التى تقول بالتفاعل بين الموسيقى وسائر العوامل الخارجية فى الفن والثقافة ، ولكن كان من العسير تتبع مثل هذا التفاعل تفصيلاً . فإن ما بذل فى هذا المجال أقل بكثير مما بذل فى مجال الأدب والفنون البصرية .

وطبق كومباريو فى فرنسا ، وبارى فى إنجلترا ، وجريجورى ماسون فى أمريكا - طبقوا آراء سبينسر وتايلر فى التطور على تاريخ الموسيقى . ومن بين هذه الآراء التى طبقت : (أ) المراحل الثلاث الثقافية العامة : الوحشية والبربرية والحضارية ، وراحوا فى نطاق هذه المراحل يكتفون مراحل تاريخ الموسيقى . (ب) الافتراض بأن هذا التطور كان تقدماً ، وبالتالي كانت الموسيقى الوحشية والبربرية أدنى من الحضارية بكل معانى الكلمة . وصنف بارى

(١) شلونسكى Slonimsky « الموسيقى منذ ١٩٠٠ » (نيويورك ١٩٣٧)

الموسيقى الشرقية ، والموسيقى الكنسية في العصر الوسيط كليهما على أنهما « بدائيتان » أو « شبه متحضرتين » . وترفق في الكتابة عن « الموسيقى البدائية الميلودية في الكنيسة » حيث « لم يكن هناك فاصلات موسيقية » ، وحين كان المغنون « يؤدون أكثر ما يؤدون عن طريق الأذن » (١) .

وأفرد كومباريو قديمين من تاريخه « للتطور الموسيقى والحالة الاجتماعية » و « للتطور الموسيقى والكائنات الحية » . وفي هذا القسم الأخير ، اقتبس عن لامارك ودارون وراح يستشهد بالتشابه البيولوجي ، في مقارنة الأوركسترا الحديث « بحیوان ضخم جبار » . وكان في بداية أمره يمر بمرحلة غامضة غير محددة ، ثم بدأ تخصص الوظائف يظهر في القرنين السابع عشر والثامن عشر . حيث بلغ الأوركسترا الآن رشده وتغاير تغايراً واضحاً . وفي عبارات مماثلة ، كتب دانيال جريجورى ماسون عن تطور الموسيقى من البسيط إلى المركب ابتداء من سكارلاتي حتى أيام بيتهوفن (٢) . وقال بأن هذا — مثل غيره من عمليات التطور — تميز بتعاضد التغاير والتفاضل . « فالحركة الأولى في صونات همر كلافيه Hammerclavier, op. 106 لبيتهوفن (١٧٧٠-١٨٢٧) هي بالنسبة إلى باستورال Pastoral سكارلاتي (١٦٥٩ - ١٧٢٥) كالكلب بالنسبة إلى المحارة » ولم يكن لمثل هذه المقارنات المنافية للعقل من جدوى ، سوى أنها ساعدت على أن تشين النظرية بصفة عامة وتجعلها موضع شك .

وكان كومباريو غامضاً نوعاً ما فيما يتعلق بالروابط الاجتماعية للتطور الموسيقى ، كما هو الحال في تحرر الموسيقى شيئاً فشيئاً من الكنيسة والأرغن ، وفي خلط الألحان الشعبية القومية في أثناء حرب الثلاثين سنة ، وكان متأثراً

(١) بارى : ص ٩٨ .

(٢) « من الإغنية إلى السيمفونية » لندن (١٠٢٤) ص ٢٢٦ .

بالبيلسوف كونت في قوله إن الموسيقى عرفت عصرًا لاهوتياً ذا غناء حر ،
وعصرًا ميتافيزيقياً ظهر فيه أصحاب السيمفونيات : باخ ، هايدن ، موزار
بيتهوفن ، ثم العصر الحاضر بواقعيته الوضعية (١) .

وارتأى مؤرخون آخرون خطأ ثلاثية المراحل ، تشبه خطط مراحل
الفنون الأخرى . وكثيراً ما قسمت كل من هذه المراحل الثلاث إلى ثلاث
أخرى . وكان من بينهم هيجوريمان ، إلى جانب س. ف. ستانفورد ،
وس. فورسيت ، وأرنولد شيرنج . ورأى ألفرد كاسللا أن ثمة ثلاث فترات
في التطور التوافقي (الهارموني) حتى القرن العشرين : الدياتونية المطلقة
(نسبة النغم إلى أصل واحد) حتى ١٦٥٠ ، وكذا في التحويل والسلالم
الموسيقية الحديثة إلى ١٧٥٠ ، ومثلها في الكروماتية أي اللونية في السلم
الموسيقى ، وفترة رابعة آخذة في الظهور هي اللامقامية (Atonality) .
أما جيلو أدلر (٢) ، فقد قسم الفترات الثلاث على الوجه التالي : فترة
غناء المجموعات في صوت واحد « Monodick Choral »
(حتى سنة ١٠٠٠) ، وفترة تعدد الألحان (من القرن التاسع إلى نهاية السادس
عشر) ، ثم فترة تماثل الألحان (١٦٠٠ - ١٩٠٠) مع الإنشاد واللحن .
وقال أدلر بأن لكل فن تقسيمه الخاص به ، وليس من الضروري أن تماثل
الفنون . ومن ثم يتضح أن المؤرخين غير متفقين على المراحل الأساسية وحدودها
الزمنية .

وطبق ألفرد لورنر (٣) نظرية « الدورات » على الموسيقى ، وذهب هذا
المؤرخ في نظريته إلى أن الانقلابات في الأسلوب الموسيقي ، التي اتجهت

(١) طبعة ١٩٠٧ - ص ٢٠١

(٢) موجز تاريخ الموسيقى (١٩٢٤) . ص ٢٢٦

(٣) تاريخ الموسيقى عبر الأجيال (برلين ١٩٢٨) .

على التناوب ، إلى الألحان وتوافق الأنغام ، حدثت حيوا إلى سنة ٤٠٠ ،
و ١٠٠٠ ، و ١٣٠٠ ، و ١٦٠٠ ، و ١٩٠٠ م .

وطبقت في تعليم الموسيقى ، بطريقة تشبه تلك التي رأينا في الفنون
البصرية ، « نظرية التامخيض » التي تقتضى أن يجتاز كل دارس المراحل
المتعاقبة من القديم إلى المعاصر في تنشئته . واستخدمها فذنت داندى ،
وادوارد ماكدول ، وطبق ساتيس . كولمان نظرية روبرتام التطورية في مدارس
أمريكا (١) . واتبع نظام النغمة الواحدة والنغمتين والنغمات الثلاث في تعليم
الأطفال الصغار . « وما داموا وحشين صغاراً ، فإنهم يستطيعون فهم
الموسيقى الوحشية وسيكون التطور الطبيعي للموسيقى مرشداً لي في توجيه
الأطفال من البسيط إلى المركب » ومعنى هذا أن الأطفال لابد لهم أن يبدأوا
بمرحلة الطبول ، ثم ينتقلوا بعدها إلى طرق عمل النغمات . (ولكن هل الأطفال
متوحشون ؟) .

ولحظ و . د . ألن غموض لفظ « التطور » - حيث يعنى عند مختلف
المؤرخين النشوء ، التقدم ، التغير ، أو النمو الجديد (٢) . كما لحظ الثبات
النسبي لبعض الأنماط ، مثل تعدد الأصوات في الكنيسة الكاثوليكية ، استثناء
من التغير العام الشامل . واستطرد ليبرز أمثلة للعملية العكسية ، من المركب
إلى البسيط . وقال بأن التبسيط التقدمى حدث ، كما هو الشأن في الكورال
اللوثرى في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر ، إذا قورن
بالانسجام الأغنى للكورس المزدوج في القرن السابع عشر (٣) . وتتبع
بعض المناهج الأمريكية الحالية في تذوق الموسيقى نظاماً عكسياً يسير إلى الوراء ،

(١) « موسيقى الاطفال الخلافة - خطة تدريب قائمة على التطور الطبيعي

للموسيقى ، بما في ذلك صنع الآلات الموسيقية والعزف عليها » (نيويورك ١٩٢٢) .

(٢) المصدر السابق ص ٨٢٥ .

(٣) ص ٢٧١ .

فتبدأ من سترافنسكى و « فنون بالى الموسيقية المعقدة » حتى تصل إلى الأغاني الشعبية البسيطة .

ومن وجهة نظر الجماليات عند الطبيعيين ، قدم تشارلز لالو ، أستاذ علم الجمال فى السوربون نظرية فى التطور نقدية حاسمة فى رسالته عن نظرية الموسيقى (١) وأخذ فى اعتباره النواحي الميكولوجية والسيولوجية والشكلية للموسيقى ، وكذلك التاريخية ، وعلى حين أنه لم يعارض فى التعقيد العام للفن من عصر ما قبل التاريخ إلى العصر الحاضر ، نراه يحذر من افتراض أن الموسيقى اليونانية أو الموسيقى الجريجورية ، كانت حقاً بسيطة أو بدائية ، إذا أخذ المرء بعين الاعتبار ، التعقيد فى طرائفها الكثيرة . وعلى التقيض من سبنسر ، أعلن لالو أن « قانون تزايد التعقيد أو التركيب » لا تسرى فعاليته باستمرار فى الموسيقى ، على حين أن فى وسع التطور العام فى بعض النواحي أن يظهر اتجاهها عكسياً منتظماً من المركب إلى البسيط » (٢) . ونزعة التعقيد مستمرة فى الفترة البدائية حين تراكم المكتسبات فوضى بلا حساب ، فتواصل عملها هذا فى أساليب الموسيقى وآلاتها . ولكن العصر الكلاسيكى يستبعد كثيراً من هذه التراكمات ، منطلقاً على الأرجح فى سلسلة دياكتيكية من الاعتراضات والتوفيقات المحددة أو النوعية (وهنا يتحول لالو عن نظرية سبنسر إلى نظرية هيغل وماركس) وتابع قوله بأن الكائن العضوى الجمالى يبدأ بالتعقيد ، لا شئ إلا ليعود سيرته فيما بعد إلى البساطة . وأن « التعقيد فى الفن هو تصنع ، وعادة متبعة وأسلوبية (تطبيق على أسلوب معين) ، أما البساطة فى التزام الطبيعة أو الواقعية . وبعد فترة الطفولة أو البدائية تأتى الأسلوبية أولاً ، والطبيعية فى النهاية » (ولكن ألا يمكن أن تكون الأسلوبية الأولى أبسط من الطبيعية المتأخرة ؟) .

(١) « مبادئ جماليات موسيقية علمية » (الطبعة الثانية) باريس ١٩٣٩ .

(٢) ص ٢٥٠ - ٢٥٢ .

ويذكرنا قانون لالو في الحالات أو العصور الثلاثة المتواترة بتين ونظرية اللورات (٢) ، ، وبقدر الدقة التي تم عن الشقة التي اتسم بها مورجان أو تايلر ، حدد لالو أربع مراحل أصلية في تاريخ الموسيقى الغربية ، من اليونان حتى الآن ، وهذه هي الغناء الإيقاعي والغناء عند اليونان ، (Melopée) واللمن المسيحي ، وتعدد الألحان في العصور الوسطى ، والحارمونية الحديثة ، ولكل منها حلود زمنية معينة معقولة . وقسمت كل منها إلى نفس « المراحل الثلاث » - ما قبل الكلاسيكية ، والكلاسيكية ، وما بعد الكلاسيكية . كما تنقسم كل من هذه إلى قسمين فرعيين متشابهين . فتضمنت « مرحلة ما قبل الكلاسيكية » ، « البدائيين » و « الرواد » ، وتضمنت الكلاسيكية العظماء والكلاسيكيين الزائفين ، وأخيراً تضمنت « ما بعد الكلاسيكية » الرومانتيكيين والمنحطين ، وأبرزت كل واحدة منها ، وكأنما هي مركزية في إقليم بعينه ، ومن ثم كان التطور مكانياً وزمانياً بقدر سواء .

وقال لالو بأن أي فن ينشأ نشأة حرة طلبقة دون انقطاع ، لابد أن يمر عادة بهذه المراحل مراراً وتكراراً . ويتسيز التطور الكلاسيكي « بنقاوة الأذواق ، وأمانة الأساليب ، وانفصال الأنواع ، والتأليف الصافية الحسيفة . » أما التطوران الأول والأخير فيظهران خليطاً بالغاً من الأنماط ، والآثار المعقدة غير الخالصة ، وأذواق هي موضع الشك . فكانت مدرسة التصوير في فينسيا بدائية أيام فيفاريني ، كلاسيكية أيام تتيان ، وفيرونيزي ، رومانتيكية أيام تيبولو ، ثم حل بعد ذلك التدهور والفناء . أما التطور الأخير في الكلاسيكية فيصبح كلاسيكياً زائفاً ، كما هو الحال في القرن الثامن عشر ، ويبعث رد فعل رومانتيكي حياة جديدة وذلك باخراج أنماط مفروض أنها تافهة ، وبحبوية

(١) في هامش صحيفة ٢٥٥ . يقتبس من كتاب C. Bayet « موجز تاريخ الفن » (باريس ١٩٠٥) تواتر فترات الطفولة والشباب والنضج ، والتدهور في الفنون التشكيلية .

جاءحة . ثم يؤول إلى تدهور في الفترة التالية ، هو خليط غير مترابط من الواقعية والرمزية . وقال لالوانه بعد انقضاء جيل مالا رم دخل القرن العشرون في بدايات جديدة ، وهي بداية دورة جديدة ذات أخطاط ساذجة بربرية ، وأساليب زنجية (سوداء) ، وفنون شعبية ، وخليط من الأنماط والفنون ، والفوضى الدادائية (١) ، وفي الموسيقى الغربية ، يصنف الجدول المحكم الذي وضعه لالو ، كل الأطوار الستة في الأغريقي ، المسيحي الأول ، والعصر الوسيط عصر تعدد الألحان ، وعصور الانسجام الحديثة . (وهو يرى أن مرحلة ما بعد الكلاسيكية في العصور الوسطى تستمر أيام باخ وهاندل إلى التنوعات الكونترابنطية الأكاديمية الحديثة) .

إن نظرية لالو في الموسيقى أكثر واقعية ، وأقل صرامة وتشاؤماً من نظريات سبنجلر وتوينبي . وهو لا يصر على أية حتمية فوطيبيعية (خارقة للطبيعة) ولا على اضمحلال وستقوط ضروريين لحضارة بأسرها عندما تبلغ نهاية السورة . فإن أي فن بعد أن يمر بطور رومانتيكي متدهور ، يمكنه في سهولة ويسر أن يجدد نفسه بإيجاد مصدر جديد للنشاط والالهام . ومعنى هذا دورة جديدة يمكنه أن يشق طريقه إلى طورها البدائي .

وكان لالو أدنى إلى روح القرن العشرين حين أصر في الفصل الذي كتبه عن « التطورات المتشعبة » على أن تطور الموسيقى لم يكن في خط واحد .

(١) حركة قام بها جماعة من الفنانين والشعراء والكتاب الثائرين ، بعضهم من لاجيء الحرب ، انبثقت في زيوريخ ١٩١٦ ، انجبتها اليأس والدمار ، إبان الحرب الأولى كانت طبيعتها متحدة على العقل مناقضة للمنطق ، تشبثت مع ما ساد الحرب من شعور تبدد الأحلام وخيبة الآمال . وكانت تتميز بالمعارض العجيبة والحفلات الشاذة الغريبة وتصادم الشعر الحافلة بالوان البلاء المصطنعة . فلما أريد اختيار اسم للحركة قلب أحدهم صفحات القاموس عابثاً ، ثم وضع أصبعه حيثما اتفق ، فكانت كلمة دادا ، Dada وهي لفظة يستخدمها الأطفال الفرنسيون أحياناً للإشارة إلى حصان خشبي صغير . (قصة الفن الحديث - تعريب المرحوم رمسيس يونان - لجنة التأليف والترجمة والنشر ، سلسلة الفكر المعاصر - ٢ - القاهرة ١٩٦٠) .

الترجم .

وقال بأن التطورات فى نطاق فن واحد لا تماثل تماماً تطورات سائر الفنون فى مجتمع بعينه . فإن مختلف الفنون «حتى ولو كان لها دون ريب نفس الاتجاه ، لا تسلك نفس الطريق بنفس السرعة أو بنفس المداخل» . إنها تتشعب رغم تماثل النهاية التى يقصد إليها كل منها ، كما تصب مختلف مجارى الماء فى نفس النهر . ولا تماثل فتراتهما دائماً ، ولا تنشأ بنفس الترتيب دائماً . وقال لالو ان رجال الأدب يظنون أن الموسيقى ، وهى الأكثر سطحية ، هى آخر ما يتطور ، ولكن الموسيقيين يرون أنها تأتى آخر المطاف لأنها هى الأكثر شخصية وعمقاً . ولكن ترى هل تأتى فى نهاية المطاف ؟ إن العصر الكلاسيكى فى الموسيقى اليونانية سبق بأكثر من مائتى عام ، على حدة قول لالو ، عصرًا ازدهر فيه الأدب والفن التشكيلى ، وذلك فى القرن الخامس . ولم تكن مقنعة تلك المحاولات التى بذلت للربط بين فترات من عمارة العصر الوسيط وفترات الموسيقى . ولم تنفق ذروة عصر من عصور الموسيقى مع ذروة عصر فى الأدب إلا عرضاً . أما فى المارمونية الحديثة وتطورها الكلاسيكى فى ألمانيا ، فقد رأى لالو أن ذروة الموسيقى اتفقت مع أزهى فترات الأدب والفلسفة فى ألمانيا .

٧ - آثار الأفكار التطورية

على الفن والفنانين

إذا أخذنا بعين الاعتبار ، ما للتطورية من آثار هائلة على الحياة العقلية فى الحضارة الغربية ، بما فى ذلك العلم والفلسفة والدين ونظريات الفن ، فقد يتوقع المرء أن يجد أثرًا مماثلاً على الفن نفسه . ولكن على النقيض من ذلك ، يبدو أن الأثر على الفن كان هزيلًا نسبيًا ، وسلبياً نوعاً ما . وقد لا يدعو هذا إلى الدهشة إذا تذكرنا أن موقف الرومانسية العدائى السابق نحو العلم ، كان له فى القرن التاسع عشر ، ولا يزال له أثر بعيد المدى ، على الفنون . وهذا يغاير الترحيب الحار الذى لقيته فكرة التقدم من بعض الرومانسيين

الألمان الأوائل ، ومن الشاعر الانجليزي شالي في مسرحيته بروميثيوس المطلق Prometheus Unbound » ومن الشاعر الفرنسي فكتور هيجو في أساطير القرن La légende des siècles .

وحوالى منتصف القرن كتب نفر من المؤلفين البارزين عن التطور باعتباره امتداداً للتقدم ونبذوا أو أغفل معظمهم فكرته المبنية على المذهب الطبيعي وآثروا بدلا منها الفكرة المبنية على الغائية ، ومن هذه الوجهة كتبوا في حماس بالغ عن الغرض الروحي وتحقيق الحياة عن طريق التطور . ولكن حوالى نهاية القرن التاسع عشر ، ثم حين تكاثرت الكوارث العالمية في القرن العشرين ، انقلبت الروح السائدة إلى موجة من التشاؤم . وتحلى معظم الناس عن إيمانهم بفكرة التقدم ، وبدلا منها ، عالجوا التطور على أساس التأسل أى رجوع الإنسان سيرته الأولى التى كان عليها أسلافه ، أو الانحطاط . وجملة القول إن كلتا الفكرتين لم تلق إلا التزير اليسير من الاهتمام في فن القرن العشرين ، إجمالا ، اللهم إلا إشارات عابرة مليئة بالازدراء إلى « وهم التقدم » ولم تكن فكرة التطور جذابة حتى لدى أولئك الفنانين الذين لم يظهروا عداء سافراً للنظرية العلمية ، وربما لاحت الفكرة لبعضهم على أنها مثل خناق كلورادو الضخم ، أو مثل السماء المزدانة بالنجوم فوق رعوسنا ، موضوع واسع الآفاق ، غير شخصي ، غامر ساحق إلى حد يتعذر معه معالجته بالأساليب المعاصرة علاجاً وافياً . لقد ولت أيام روعة أسلوب ملان وسموه ، وآثر الفن أن يتناول جوانب أصغر وأقرب إلى الطبيعة والنفس الباطنة ، أو يتناول مساوئ الحضارة الحديثة وشروها .

واستطاع تينسون - وهو واحد من الفئة القليلة من كبار العصر الفكتوري الذين عنوا بالتطور أن يكتب عن ثقة في ١٨٤٢ ، في مجموعة قصائده Locksley Hall Sixty Years After من أن « ثمة هدفاً واحداً متزايداً

يسير عبر العصور، وأن أفكار الناس تتسع كلما تعاقب الحدثان . « كما استطاع أن يمس « المعجزة التي سوف تحل حين لا تعود طبول الحرب تدق ، وحين تطوى أعلام المعركة ، بمعجزة برلمان الإنسان ، وقيام اتحاد فلدراي في العالم . » ولكنه في ١٨٨٦ (في Locksley Hall Sixty Years After) كان ينظر بعين الشك إلى « التطور الذي يصعد دائماً وراء خير مثالي ، والانتكاس الذي يجرد التطور دائماً في الوحل » . ثم تساءل هل يجوز أنه بينما نطوف مع العلم ونمجد العصر ، يلوث وينسود أطفال المدينة نفوسهم وعقولهم في أقدارها . إن التقدم ليتعثر على أقدام مرتجفة... بين الأزقة الكثيبة... »

أما بروننج الذي وضعه جورج روبن في عداد التطوريين مع تينسون « وقتاً للتقليد الأفلاطوني » (١) ، فإنه عبر في ١٨٣٥ في قصيدته Paracelsus عن تصور الحياة والطبيعة وقد تشبعتا بالروح الالهية ، وهما تصعدان من أحط أشكالهما إلى آفاق بعيدة من المجد والعظمة . وأعلن أن « التقدم هو قانون الحياة » وفي قصائده بعد ذلك ، وخاصة Ffine at the Fair ذعر من ظهور نظريات المذهب الطبيعي في التطور عند دارون ، تندال ، وتوماس هكسلي ، وهاجمهم في تهكم لاذع ، كما هاجم مزاعم العلم في حل المشاكل الكونية التي كانت متروكة حتى ذاك الوقت للاهوت .

وعبرت فكرة التطور عند سونبيرن عن نظرة واسعة أكثر وضعية فعرف « الله » في مؤلفه « التكوين » بأنه انطباعة شخصية خلقها الإنسان ، وأنه ليس له دور في تنشئة الحياة أو ارتقاها . ومع ذلك فإنه كان قليل الإيمان بالعلوم الطبيعية ، وتلاعب بصور وحدة الوجود (٢) عند الشرقيين خاصة

(١) Evolution and Poetic Belief وهو تحليل مهبط للانكار التطورية كما في

اعمال تينسون ، بروننج ، وسونبيرن ، ميريديت ، هاردي ، بلر ، شو ؛ ولز .

(٢) Pantheism المذهب القائل بأن الله والطبيعة شيء واحد ، وان الكون المادي

والانسان ليسا الا مظاهر للذات الالهية ..

في (Hertha) . وذهب إلى أن الحياة حركة رأسية ، وذكاء تقدمي يتسلك من خلال التطور العضوي نحو الحرية والكمال . وجنح ميربديت كذلك إلى اللاأدرية الوثنية ، ولم تقض مضجعه الحرب بين العلم والدين ، وثمة أصداء من مذهب وحدة الوجود الرومانتيكي ، في قصيدته « Ode to the Spirit of Earth in Autumn » بما فيها من عبادة « الأم العظمى : الطبيعة » وكان التطور في رأيه قهراً روحياً للطبيعة المادية والغرائز البهيمية في الإنسان . وقبل مبدأ « تنازع البقاء » الذي جاء به سبنسر ومذهب « الاختيار الطبيعي » الذي جاء به دارون ، وجمع بينهما وبين لون من الحتمية عند أرسطو ، ليست واعية ولا مخططة ، ولكنها موجهة ، شأنها شأن نمو البذرة ، ثم تسمو آخر الأمر إلى عقل واع .

وكان معظم الشعراء الذين كتبوا في التطورية بحماس بعد ١٩٠٠ أدنى مرتبة من سبقوهم ونسذكر من أولئك و . هـ . كاروث Carruth الذي نظم في ١٩٠٩ قصيدة « Each in his own Tongue » التي تؤكد أبياتها الأولى فكرة التفسير الديني : « ضباب من نار وكوكب / بلورة وخلية سمكة هلامية وعظائي / كهوف يقطنها أناس أجلاف / إدراك القانون والجمال / ووجه يشكل من سلالة من طين / وقد عرف البعض هذه العملية بأنها التطور ، وعرفها آخرون بأنها اله » . وبدت هذه الصورة لقادة الفكر في مستهل القرن العشرين ، صورة فجأة ساذجة مبالغاً في تبسيطها .

ونبذ توماس هاردى تفاؤل الفكتوريين الأوائل ، وركز على منظر الفرد الذي قضى عليه أن يكافح ويعاني الآلام في كون مكتئب يائس لا بهجة فيه ولا أمل . ولقد تأثر تأثراً عميقاً بفقدانه الإيمان المثالي المسيحي نتيجة ضغط الداروينية . وعلى خلاف دارون وكثيرين غيره من التطوريين العلميين ، لم يستطع هاردى أن يوفق بين فكرة التطور الطبيعي غير المخطط ، وبين الإيمان

بهدف الحياة وقيمتها . واقترب في الثمانينات والتسعينات من مذهب شوبنهاور في وجود « إرادة » باطنة « في الكون » ، وهي « أم » كونية عمياء غير واعية . وفي أحلك لحظاته أحس هاردي بأن الإنسان رهين الحظ والظروف ، وأن الوعي لعة . وفي قصيدة « Dynats » وفي رسالة كتبها في ١٩٠٢ خلق فيه تحولاً إلى فلسفة المثالية القائمة على وحدة الوجود بصيصاً من الأمل في أن « إرادة » الكون غير الواعية قد تصبح آخر الأمر واعية عطوفة : ولكن بقي التوكيد على التشاؤم والخبرة أو القضاء والقدر . ومن ناحية أخرى فض صمويل بتلر فكرة أن الحياة يحكمها الحظ والاختيار الطبيعي الأعمى : فشاع في مؤلفه « Life and Habits » (١٨٧٧) آراء لامارك وأضاف مبدأ حيويّاً للحياة بوصفها قوة مستقلة بذاتها ، تقهر المادة ، وتخلق نفسها وفق إرادتها وإيمانها .

أما برنارد شو فقد استقى كثيراً من مذهبه الحيوي المتفائل من بتلر ، ومن ثم حول فكرة شوبنهاور « العالم كأرادة » إلى شيء يصعد إلى السوبرمان (الإنسان الأسمى ، انظر كتابه Back to Methuselah-Man and Superman وهو في هذا قريب من فلسفة هنري بيرجسن في مؤلفه « التطوير الخلاق L'évolution créative » الذي ظهر في ١٩٠٧ . واتفق سوامع نبشته في أن الإنسان بوصفه نوعاً يجب التغلب عليه وإحلال غيره محله ، ولكنه جادل في أن يكون الوصول إلى هذا عن طريق تحسين النسل أو تربية سلالاته على أساس الانتقاء . وأكد على قيمة وقوة الذكاء الخلاق أكثر منه على الحب أو الجمال . وتطلع إلى « الإنسان الفيلسوف » ليرتفع بالحياة إلى مستويات أعلى ، كما بقي الإنسان على قيد الحياة في الماضي بعد انقراض الدينصور (حيوان ضخم من الزواحف) بفضل مخه ، وعلى حين كان شو يجمع بين المتناقضات : بين الأدرية والمذهب الباطني أو التبصر الروحي ، والوثنية والبيوريتانية ، والمثالية والانهماك في الشؤون الدنيوية ، نراه يحتفظ بثقته في الحياة باعتبارها

سائرة بفضل الذكاء والأرادة نحو « يوتوبيا » أى نحو دنيا مثالية دائبة على الخلق والابداع .

أما هـ . ج . ولز فى كتابه « A Modern Utopia » ١٩٠٥ «
« Men Like Gods » (١٩٢٣) فإنه بنى فكرة تطويرية قامت أكثر ما قامت
على أساس نظرية دارون «تتازع البقاء» بما فى ذلك صراع الطبقات من أجل
السلطة . واحتفظ طوال حياته بمذهبه الأساسى القائم على الفلسفة الطبيعية ،
ولم ير فى ذلك حائلا دون الإيمان بأن فى الإنسان قوة هادفة قبضت على مام
الحياة ، فلا يعود الإنسان عبداً للصنفة ولا الحتمية المادية . أما من حيث المضامين
العملية فإن مفهوم ولز عن الإرادة الخلاقة كان قريباً من مفهوم شو ، رغم أنه
يقتصر إلى ما فى هذا المفهوم الأخير من ميتافيزيقية حيوية . ومهما يكن من أمر
فتمتد تلاعب ولز بفكرة « الاله » الذى كان هو نفسه ينمو ويتطور على أسس
هيجلية إلى حد ما ، وكان ولز فى معظم أيام حياته متفائلاً بالتقدم ولكنه
لم يكن متفائلاً ساذجاً . فحذر فى واقعية صريحة قاسية من أن هذا التقدم
قد يضل السبيل . وألح أكثر ما ألح على أن قيمة الفرد بوصفه فرداً حراً ،
يجب ألا يغمرها الانهماك الكلى فى الحركات الاجتماعية الواسعة غير الشخصية ،
ولقد سحرته العلوم والمخترعات ، وكان هو نفسه أحد الرواد الأوائل فى الموجة
الحديثة موجة القصص العلمى ، مثل آلة الزمن (Time Machine)
١٨٩٥ وفيها قابل بين نوعين من انحلال الإنسان بفعل التقدم الآلى . وبذلك
سبق كابك Capek فى « الإنسان الآلى والأوتوماتيسكى » وألدوس
هكسلى فى « عالم جديد جريء Brave New World وكل ذلك يعنى
أفكاراً مناهضة للكمال المثالى . وركز على تزعزع الوجود وتعرضه للخطر ،
وعلى حقيقة أن « أى شىء قد يحدث » . فالتقدم غير مؤكد ، ويجدر
بالإنسان أن يعمل من أجله عن طريق فرض ضوابط أخلاقى على التصرفات

العمياء للاختيار الطبيعي . وبعد هذه التحذيرات قدم ولز صورة محددة إيجابية متحدة ، لما قد تكون عليه يوتوبيا المستقبل ، (الدنيا المثالية) بالنسبة للتنظيم الاجتماعى والبنية والقوة ، والشخصية ، وطريقة الحياة . وفى عوالمه المثالية الأولى (يوتوبيا) اعتمد ولز على الأمل فى أن الإنسان قد يرتفع بنفسه إلى أسلوب أخلاقى تقدمى فى الحياة ، بدلا من أسلوب العنف والأنانية الفجة - ربما بتوجيه قسرى من جماعة عليا « أرسقراطية محاربة » تتولى الرئاسة ، ولكن لما بدت فيما بعد بوادر الحرب العالمية الثانية تبدد هذا الأمل وبدلا منه تخيل ولز فى كتابه Star Begotten (١٩٣٧) تغيّراً أحياناً مفاجئاً خيراً فى الإنسان أحدثته الأشعة الكونية التى أسقطها جنس أقدم وأعقل يسكن المريخ .

وعلى الشاطئ الآخر من القنال الانجليزى واصل الروائى الفرنسى إميل زولا ، تعاليم المذهب الطبيعى ، كما تابع بيرجسون المذهب الحيوى . ونعت نفسه ، وأدانه تينسون بأنه « وضعى ، تطورى ، مادى » . وصرح بأن هدفه أن يحول فى أنحاء العالم ليلاحظ سلوك الإنسان كما يلاحظ المرء أشكال الحياة الحيوانية ، وكان متأثراً بالنتائج المفجعة لوراثه . وأكد كتاب القصص الطبيعيين فى أمريكا ، الذين تأثروا بزولا وبنظرية التطور ، أكلوا على فكرة « حيوانية أو بهيمية الإنسان » . وقال مالكولم كاوى (١) ، مشيراً بصفة خاصة إلى فرانك نوريس وجاك لندن « حين يعالج التطور فى رواياتهم ، فإنه يكاد دائماً الشكل المضاد ، شكل الانحلال أو الانحطاط ، ويندر أن يتطور البطل إلى طبيعة فوق بشرية ، كما كان يحلم نيتشه ، بل انه بدلا من ذلك ، يهبط إلى مستوى الحيوان » . وقد عالج ولیم جولدنچ ، فى وقت أحدث فى

(١) « الفلسفة الطبيعية فى الفن والادب فى أمريكا » فى كتاب « الفكر التطورى

فى أمريكا » نشره س . بيرسز (نيويورك ١٩٥٦) - ص ٢١٥ ..

روايته « سيد الذباب Lord of the Flies » فكرة العودة إلى صفات الأسلاف التي ابتعدت عنها الأنسال السابقة .

وإنه لمن الغرابة بمكان ، أن تجد أفكار التطور والتقدم ، رغم أهميتها في المجالات الأخرى في الحضارة الحديثة ، تكاد تكون قد أغفلت في الفنون البصرية في مائة السنة الماضية . وثمة استثناء واحد ، ينم عن موقفه السلبي ، ذلك هو المصور الفرنسي بول شينافار (١) ، الذي اشتهر بصوره على الجدران : إنه يكاد يكون اليوم في عداد المنسيين ، ولكنه كان المصور الرئيسي للجمهورية ١٨٤٨ ، وصديقاً للشاعر بودلير ، وكان مثله متشائماً فيما يتعلق بموضوع التقدم ، ورأى وخطط مشروعاً ضخماً لسلسلة من الصور والتمسيفاء وأعمال البحث لتوضع في البانتيون (في باريس) ، تصور تاريخ الإنسان من عهد آدم إلى سان سيمون (الفيلسوف الفرنسي ١٧٦٠ - ١٨٣٥) . وكان المشروع علمانياً متشائماً من حيث ابرازه أن الحضارة آخذة في الاضمحلال ، وأنها تواجه فناء محققاً . على أن المشروع لم ير النور قط ، لعودة الكاثوليك إلى الحكم في ١٨٥١ . ولكن بودلير تناوله مؤيداً له ، في مقال عن « الفن الفلسفي » .

ومنذ ذلك الوقت التزم التصوير والنحت أن يسيرا بعيداً عن الفلسفة وافكار التطور والتقدم . (وكانت هناك استثناءات يسيرة مثل رودان في « إنسان عصر البرونز ») واحتوى فيلم والت ديزني « Fantasia » ذو الصور المتحركة الحية ، على خيال للتطور من نشأة الأرض إلى انقراض حيوان الدينصور ، واقترن بموسيقى مسرحية ذات صبغة بدائية للباليه « تقديس الربيع Sacre du Printemps » من أعمال سترافنسكي ، وكان الفيلم

(١) انظر مقال سلون J.C. Sloane « بودلير ، شينافار ، والفن الفلسفي » في مجلة « علم الجمال والنقد الفني » ٢/١٣ (مارس ١٩٥٥) ص ٢٨٥ .

صالحاً إلى حد كبير لمعالجة خيال التطور الهائل عبر حقب طويلة من الزمن ، ولكن لم يأت بعد تجربة ديزنى شئ يذكر في هذا المضمار .

وثمة أثر واقعي للتطور في العمارة الأمريكية ، ملحوظ في أعمال لويس صليلفان ، فرانك لويد رايت ، والتر جروبيوس . ويقول دونالد د. إيجبرت (١) إن هؤلاء جميعاً يؤمنون بفكرة « التعبير العضوي » هذا هو مفهوم تطوري . ثم يقول بأن صليلفان ورايت يكرران القول بأن العمارة العظيمة يجب أن تتطور تطوراً عضوياً من المشكلة المعمارية المحددة ، ويجب أن تعبر عن وظيفتها بطريق مباشر . ويجدر أن تكون طبيعية يمكن إدراكها بالبدية ، وألا تقوم على مبادئ مجردة عقلانية ، كما كان حال العمارة في عصر النهضة . وقال رايت بأن ظروف البيئة ، اجتماعية ومادية ، يجب أن تتحكم في تصميم العمارة ، « كما ينمو النبات من التربة ... كلاهما يفتح من الداخل بقدر سواء » . ويتغير الشكل بتغير الأحوال . وبما أن التكنولوجيا والصناعة الآلية والديمقراطية والقومية ، كلها خصائص تميز بها الحياة في أمريكا ، فإنه ينبغي التعبير عنها في العمارة الأمريكية ، ولكن دون الإقلال من شأن شخصية الفنان أو المتفتح بالعمارة . ويضيف إيجبرت أن فكرة التطور المتفائلة بأنه تقدم متصل ، أثرت في أمريكا على رايت وصللفان ، كما أهما كذلك بأسلوب الفن الخاص بالشعوب البدائية وإحياء الفنون والحرف « الطبيعية » الأولى ، ويميل هذان المعماريان إلى الإيمان بدورات النمو والنضوج والتدهور في الفن . وثمة معماريون آخرون حديثون كانوا أكثر تأثراً بالنظرية الهيكلية الماركسية في التقدم الديالكتيكي ، المشتم بالارتقاء في خط حلزوني أو متعرج . واستخدمت نظرية دارون في الاختيار الطبيعي لتدعيم اعتقاد صليلفان في أن طرز العمارة الغابرة غير

(١) « التعبير العضوي في العمارة » في الكتاب الذي نشره بيرسز « الفكر

التطوري في أمريكا » نيويورك ١٩٥٦ ، ص ٣٣٦ .

صالحة للبقاء . وعلى حد تعبير رايت لا بد أن يسفر التطور المكيف عن الجمال عن طريق « البساطة المتكاملة في الطبيعة العضوية » . وكان المثال الأمريكي هوراشيو جرينو الذى توفى سنة ١٨٥٢ من أول أنصار الأفكار التطورية في التعبير العضوى والمذهب العملى والانتفاعى في العمارة ، وآمن والت ويتمان - الذى أعجب به رايت وصليفيان ، بأن القصائد الممتازة ، « تنبع كذلك من الظروف ، وهى تطويرية » (١)

وتوحى هذه الأمثلة بأن أفكار التطور والتقدم ، ربما تكون قد ساعدت في السنوات الأخيرة في أن تجعل التعبير الفنى تطوريا بشكل أكثر تعمدا ووعيا . وساعدت على أن تجعل الفنانين والجمهور يرحبون بالتغيير ويفتشون عن الأصالة ، بالإضافة إلى محاولة التكيف العملى مع الأحوال المتغيرة . وربما كان هذا يكمل الأثر الذى شرحه جون ديوى (٢) على الاتجاهات العقلية. فلعل هذا التلهف على التغيير عجل إلى حد يسير بعملية التغيير الفنى. وإلا فقد يبدو أن فكرة التطور لم يكن لها إلا أثر طفيف نسبيا على العملية الفعلية لتطور الفنون ، قان تلك الفكرة في حد ذاتها نتاج التطور الثقافى ، وازدياد المعرفة عن عمليات التغيير في الطبيعة والثقافة .

ومهما يكن من أمر ، فانه قبل انبثاق فكرة التطور في الوعي الاجتماعى ، إلى جانب توقعاتها الأولى في القرنين السابع عشر والثامن عشر ، كانت الفنون نفسها تعبر تعبيرا غامضا عن الاهتمام الجديد بالتغيير والنمو السائدين ، وقد فعلت ذلك عن طريق التوكيد المتزايد على الأشكال التى تتكشف وتتفاضل وتتكامل في الوقت المناسب ، وخاصة في الموسيقى والرواية والمسرح . وأدت هذه النزعة في الفن ، آخر الأمر ، إلى السينما التى حولت

(١) « نظرة الى الوراثة على المسالك المطروقة » في « اوراق الحشائش »

(٢) « اثر دارون على الفلسفة » .

الفن التصويرى من وسط ثابت محدود بحيز معين إلى وسط يتعاقب فيه الزمان والمكان . وكان الأدب الرومانتيكى فى العقد الأول من القرن التاسع عشر بصوغ ، شيئا فشيئا ، فى كدمات ذات عناصر قوية من الأفلاطونية المحدثة والحبوية – بصوغ الأفكار الجديدة عن النمو الشامل والتطلع نحو حياة واعية كل الوعى ، وساعدت هذه فى الحث على صياغة النظريات فى البيولوجيا والانثروبولوجيا . وهكذا تعاون الفن والعلم على الكشف عن التطور . ولكن لما كان الفن قد سبق العلم فى هذه الحالة ، وفى حالات أخرى كثيرة ، فإنه أى الفن ، فقد اهتم به ، وسار فى اتجاهات أخرى . وبعد ذلك بقليل ، أظهر العلم كذلك علامات تحوله عنه .

الفصل الحادى عشر

تغير الاتجاهات نحو نظرية التطور الشفافي
فى الأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع الحديثين

١ - أولى الهجمات على النظرية فى القرن العشرين

الآن وقد أوردنا ذكر النزعات الآتية فى مواضع مختلفة ، نعود لمناقشتها بتفصيل أكبر ، فى مجال العلوم الاجتماعية . وهنا أيضا سوف نرى النزعات المضادة التى نشأت فيما بعد .

أولا - طغت موجة من التشاؤم فى أثناء الحرب العالمية الأولى وفى أعقابها شملت هجمات على الإيمان بالتقدم ، وجاءت من مصادر جرد متباينة ، فعلى حين شن دين و . ر . انجى Dean W.R. Inge هجومه من وجهة نظر لاهوتية ، قدم أوزوالد سبنجلر ، بديلا عن النظرية ، نظرية جديدة باضسحلال دورى محتوم لامفر منه . والواقع أنه بينما كان الإيمان بالتقدم متميزا واضح المعالم من الوجهة النظرية عن الإيمان بالتطور ، إلا أن سبنسر وآخرين غيره ربطوه به ربطا وثيقا ، إلى حد أن رد الفعل المتشكك طغى على الاثنين كليهما .

ثانيا - وحتى فى القرن التاسع عشر ، القبت ظلال من الشك على « القانون الشامل » للتطور الذى صاغه سبنسر للتطور - ألقاها علماء فى مختلف المجالات ، لم يكونوا متشاكين ولا فوطبيين ، ومن بين نقاط الضعف ،

نراهم ركزوا على حقيقة أن بعض خطوط التغير العضوى التكييفى كانت انتكاسا نحو مزيد من البساطة . وحاجوا بأن تعاطف التعقيد لا يؤمن بقاء أو تكيفا أفضل مع البيئة فقد انقرضت أشكال معقدة بما فى ذلك مجموعة متنوعة من الإنسان الأول والقرودة العليا ، على حين بقيت وصمدت أشكال بسيطة . وكان من شأن هذا أن يؤيد موقف الشك من التطورية عامة . ثم زاد هذا تدعيا نقد دى فرى De Vrie للداروينية .

ثالثا - أدى قبول المفكرين الماركسيين للتطورية الطبيعية فى مجال الثقافة ، إلى ربطها بالشيوعية السوفيتية ، فى عقول كثير من الليبراليين الغربيين بعد سنة ١٩١٧ . وبعد ذلك ربطها بعضهم ، أيضا ، بالدكتاتورية الفاشية ، (وكلتاها بغیضة لدى الأحرار « الليبراليين » الغربيين) .

رابعا - أدى النمو السريع فى البحث التاريخى فى مختلف الفنون ، مع مستويات أدق من الموضوعية ودقة الحقائق ، إلى طور من التخصص فى أوربا . وامتد هذا التخصص إلى أمريكا حيث كان هذا النوع من الدراسة لا يزال فى دور الطفولة فى بداية القرن العشرين . وكثيرا ما انطوت هذه الدراسة ، فى المستويات العليا على فصل أبحاث تاريخ الفن عن الفلسفة وعلم النفس والبيولوجيا والعلوم الاجتماعية ، تلك التى كانت قد انتعشت فيها النظرية التطورية . ولم يعرف كثير من مؤرخى الفن ، بل ولم يعنوا عناية تذكر ، بفلسفة تاريخ الفن ، أو بالعلاقة بين مجالهم المختار والمحيط الأوسع ، محيط المعرفة والنظريات الإنسانية . .

بل إن موجة التخصص هذه كان لها أثرها على تلك المجالات الأخرى . ومن ثم فإن كثيرا من قادة الرأى فيها لم يكونوا ، ذوى دراية كبيرة بتاريخ الفن ونظريته ، ولم يولوها عناية تذكر .

خامسا - وكما ذكرنا من قبل ، يبدو أن اكتشاف رسوم وقوش واقعية على درجة عالية من البراعة والمهارة من عصر الجليد ، قد ألقى ظلا من الشك على نظرية أن الفن قد ارتقى .

٢ - رد فعل بوس

ضد التطورية في خط واحد

امتد أثر آراء الأنثروبولوجيين فيما يتعلق بالتطور الثقافي ، امتدادا كبيرا خارج نطاق مجالهم الخاص . فقد أضفى الاحترام الذي يلقاه عادة علم الأنثروبولوجيا ، بوصفه علما ثقافيا ذا مقاييس صارمة ، يقوم إلى حد كبير على معلومات موضوعية تجريبية - نقول أضفى على بياناته قيمة كبيرة في الحقول الأخرى ، مثل تاريخ الفنون . فقد كان علماء الأنثروبولوجيا والفلاسفة الذين صاغوا نظرياتهم على أساس المعلومات الأنثروبولوجية في القرن التاسع عشر ، مسئولين مسئولية كبيرة عن قبول فكرة التطورية الثقافية على نطاق واسع .

وفي مستهل القرن العشرين بدأ التيار يتقلب ضدها (التطورية الثقافية) في علم الأنثروبولوجيا ذاته. وما إن بدا أن العالم فرانز بوس و Franz Boas وآخرين في مثل مكانته يهاجمون التطورية ، حتى شاع الخبر وذاع . ولم يقتصر هذا التيار على صغار الأنثروبولوجيين المتلهفين على مناهضة السطوة الغابرة وحدهم ، بل انضم إليهم كذلك صغار مؤرخي الفن والثقافة ، وراحوا جميعا ينادون بأن «التطورية» قد دحضت وثبت بطلانها . بل إن كثيرا منهم جاهدوا في تجنب إيراد لفظ «التطور» اللهم إلا لمهاجمته ، مستخدمين بدلا عنه مصطلحات محايدة مثل «التغير الثقافي» ، و «العملية الاجتماعية» .

ولكن أى النظريات احتلت مكانها ؟ الحق أنه لم تحل مكانها نظرية بمثل الإحاطة والتحديد ، تجيب عن ذات التساؤلات العريضة . بل كان هناك بدلا منها جهد صادق لتحاشي التوسع فى صوغ النظريات . فقد كانت التطورية تتمتع بمثل تلك المكانة السامية ، باعتبارها التفسير العلمى الحديث للماضى ، الذى حل محل جميع فلسفات التاريخ القديمة ، أما وقد قدر لها أن تنبذ هى الأخرى ، فأى أمل يتبقى لغيرها من النظريات أو لفلسفة التاريخ ، كبيدان للبحث ؟

ولم تكن محاولات بوس ومدرسته محاولة لإحياء نظريات ما قبل التطورية ، مثل نظرية الخلق الخاص والانهلال التى عارضها تايلر معارضة شديدة . فان هذا النزاع قد انتهى بالنسبة للعلم ، ولم تعد النظريات التقليدية الدينية فى البيولوجيا موضع نقاش ، بل كان الجدل الجديد بين العاماء أنفسهم ، حيث كان كثيرون منهم يعتقدون المذهب الطبيعى فى نظرتهم العامة . كما لم يكن النزاع بين جيل قديم وجيل جديد فحسب ، ولكن كان كذلك بين هذا الطراز من الأنثروبولوجيين الأكثر تمسكا بالنظريات ، وهو طراز ازدهر فى القرن التاسع عشر ، وبين طراز آخر منهم أشد حذرا ، ذى واقعية صارمة وتخصص عال ، كانت له الصدارة فى العشرينات من القرن العشرين .

وينسب الهجوم على التطورية الثقافية ، عامة إلى فرانز بوس من جامعة كولومبيا ، إلى حد أنه بات يسمى «رد فعل بوس» . على أن ما نشر من تعليقات بوس نفسه على الموضوع ، هى فى جملتها تعليقات معتدلة خفيفة نسبيا تناولت جوانب محددة من النظرية . أما أشد الحملات تطرفا فقد شنها بعض تلاميذه وأتباعه (١) . ولم يرفض بوس التطورية الثقافية

(١) يقول هـ . ا . بارنز فى كتابه « علم الاجتماع التاريخى » (ص ٢١) ،

برمتها ، بل رفض صيغتها المبالغة في التبسيط كما أوردها مورجان وتايلر ، تلك التي سماها « التطور ذا الخط الواحد . » وأعلن أنه « من الصواب أن نقول بأن الدراسة النقدية الحديثة ، قد دحضت بطريقة حاسمة وجود تماثلات بعيدة المدى تجيز لنا ترتيب كل الخطوط الثقافية المتعددة الجوانب في مقياس مدرج صاعد يمكن أن يخصص فيه لكل خط مكانه الصحيح » ، (١) وسلم « بأنه من ناحية أخرى ، هناك أحوال ديناميكية قائمة على البيئة والعوامل الفسيولوجية والسيكولوجية والاجتماعية ، قد تولد عمليات ثقافية متشابهة في أجزاء مختلفة من العالم » ، ومن ثم يمكن دراسة بعض الأحداث التاريخية « في ظل وجهات نظر أعم وأشد ديناميكية » . وهكذا لم ينكر بوس ووجهه الشبه الهامة بين العمليات الثقافية ، ولا إمكان تفسيرها على أسس عامة . واستطرد يقول بأن ثمة طريقة لدراستها ، وهي طريقة التوزيع الجغرافي التي طبقتها هو نفسه ١٨٩١ . في الدراسة التحليلية للحكايات الشعبية . (٢) واعتقد « أن هناك تماثلا معينا بين التوزيع العالمي الشامل للعقائق الثقافية وبين تاريخها القديم » فقد أثبت علم الآثار (الأركيولوجيا) أن الأدوات الحجرية والنار والحلي وجدت في العصر الباليوليتي (الحجرى القديم) على حين أن الخبز والزراعة — وهما أقل توزعا في العالم — ظهرت بعد ذلك ،

= ٦٣ ، ٨٩ (ان اوفى محاولة لتفنيد آراء مورجان ، كانت في كتاب روبرت . هـ . لوى « المجتمع البدائي » (١٩٢٠) . اما نقد مورجان ، فقد جاء فعلا من جانب ميلور ، ليرت ، كوفالفسكى ، وفيركانت . ولكن انكار « نظرية الخط الواحد » انكارا تاما ، وتأسيس الأنثروبولوجيا العلمية التحليلية التاريخية ، ينسب الى بوس واتباعه ، وخاصة كلارك ويزلر ، ا . ل . كروبر ، ر . و . لوى ، ا . جولد نوبزور ، ا . سابير ؛ فاي — كوبركول ؛ روث بندكت ، بول رادين . ويقول بارنزبان « ماريت اعتنق افكارا مماثلة في انجلترا ، وان يكن اقل صرامة ، كما فعل فيركانت واهرنريخ ونودنغالد في ألمانيا » ..

(١) « الفن البدائي » (اوسلو ١٩٢٧) ص ٤ ، ٥ .

(٢) مجلة « الفن الشعبى الأمريكى » المجلد الرابع ص ١٢ — ٢٠ وكذلك مجلة

« العلم » المجلد الثانى عشر (١٨٨٨) ص ١٩٤ — ١٩٦ .

وأن المعادن ، وهى فى مساحات أقل لم تستخدم إلا بعد ذلك أيضا ، ويبدو هذا فى الواقع اعترافا بالمراحل الثقافية العالمية . ولكن بوس رثنى لحال «المحاولات الحديثة لرفع وجهة النظر هذه إلى مبدأ عام ، يمكن مع قدر مناسب من الحذر ، تطبيقه هنا وهناك » . وبدأت له مثل هذه المحاولات التى قام بها هيربرت سبنلن وألفرد كروبر على أنها «يتعذر الدفاع عنها » . وحاج بأن «القول بأن الارتقاءات المحلية التى هى أضيق حدودا من حيث التوزيع - هى الأصغر عمرا ، إنما هو قول صحيح جزئيا » .

إن كل ما كان يعنى بوس فى هذه الملاحظات هو المنهج العلمى ، لا صحة أو عدم صحة التطورية كبدأ عام . ويقول ماريان و. سميث : «من الواضح أن رفضه لم ينصب على حقائق التطور التى استمر هو وتلاميذه على تسجيلها فى الأنثروبولوجيا الفيزيائية ومجالات التكنولوجيا على حد سواء . والأرجح أنه كان موجها ضد التطور كمنهج . لقد أصبح قبول التطور عاما ، إلى حد أنه كان ثمة ميل إلى النظر إلى المعلومات الميدانية على أساسه . وكانت حجج بوس موجهة ضد استخدام التطور على أنه المقدمة المنطقية الأساسية التى تستطيع أن تضى على الملاحظة والتفسير طابعا خاصا : (١) وكان متلهفا على أن أى فرض عام - مثل فرض وجود علاقة بين التوزيع

(١) « منهج التاريخ الطبى فى العمل البدائى » عند بوس فى مقال « أنثروبولوجيا فرانز بوس » الذى نشره و. جولدن شميث فى الذكرى الثامنة والثمانين لرابطة الأنثروبولوجيا الأمريكية . « المجلد ٦١ رقم ٥ » ، القسم الثانى (أكتوبر ١٩٥٩) ص ٤٠ . وقبل أن بوس لم يكن قد شدد الاهتمام أو الولع بنظرية دارون فى التطور ، ويقول أكرنخت « أن المرء لا يستطيع أن يقابل الاحساس بأن حجج بوس ضد التطورية الاجتماعية كانت إلى حد كبير ، نسخة طبق الأصل من هجمات فيرشو ضد هاكل فى موضوع التحول البيولوجى » أقتبسها س. كلوكهون ، ه. بروفر « التأثيرات فى سنوات التشكيل » فى كتاب « أنثروبولوجيا فرانز بوس » ص ٢٢ . ومهما يكن من أمر فإن بوس يتحدث فى « الفن البدائى » (ص ١) عن مؤهلات الإنسان العقلية على اعتبار أنها تتطور من حالة مشابهة للحالة الموجودة عند القردة العليا .

وبين العصور القديمة - يجب ألا يفترض دون دليل كاف على دوام صحته. وطبق نفس التحذير على التطورية ذات الخط الواحد : « فقد لا تبدأ أبحاثنا وتفسيراتنا ، وكأنما الفرضية الأساسية التي تقول بارتقاء السمات الثقافية في خط واحد في العالم بأسره ، وبارتقاء يتبع في كل مكان نفس الخطوط - وكأنما هذه الفرضية قد ثبتت بشكل قاطع » . فان مثل هذا التوكيد يجب أن تدعمه دراسات الثقافات المستقلة ، والكشف عن وجوه الشبه في ارتقائها .

وكان لهذين التحذيرين ، من أحوال النظرية التطورية في أوائل القرن العشرين ، ما يبررهما إلى حد بعيد : التحذير الأعم ضد المبالغة في الركون إلى فرض واحد ، والتحذير الأكثر تحديدا ضد افتراض تطورية في خط واحد ، رغم الشواهد المضادة . وكان لهذه النصيحة آثارها الناجعة في خلق اتجاه إلى تجريبية متفتحة في الأنثروبولوجيا ، إلى جانب برنامج عمل ميداني ينتظم الثقافات البدائية القائمة كلها . وتحول المنهج عن التفكير الفلسفي النظري مع قليل من العناية بتنوع الثقافات ، إلى تعددية حذرة وتوكيد على التفاصيل المحلية . ومن « المنهج المقارن » ، أي جمع وتصنيف المعلومات المتنافرة عن السمات الثقافية التي بدت متشابهة ، وليست في حقيقتها كذلك ، تحول المنهج إلى دراسة الأهمية العملية (الوظيفية) لكل سمة من السمات في سياقها الكلي الخاص . وتلك أبحاث وتجربات كانت لازمة ضرورية في هذا الوقت نظرا لسرعة زوال الثقافات البدائية القليلة التي بقيت في حالة نقية طبيعية نسبيا وسط قوى توحيد المعايير والمستويات في حضارة المدن . ولكن ظهرت الحاجة من جديد إلى فلسفة نظرية - أو على الأقل فلسفة مكتبية - لتركيب ركام المعلومات المجموعة ، وإلى مزيد من العناية بالتشابهات الثقافية .

واحتفظ بوس بالمنهج التاريخي ، من حيث النظر إلى « كل ظاهرة ثقافية على أنها نتيجة لوقائع تاريخية » . أما إصراره على « التماثل الأساسي في العمق العقلية في كل الأجناس وفي كل الأشكال الثقافية المعاصرة » فلم يكن متعارضاً مع التطورية في عمومها ، ولكنه تعارض فقط مع موقف المحاملة نحو البدائيين الحديثين ، ذلك الموقف الذي ساد المجتمع في أواسط العصر الفكتوري . وفي العشرينات من القرن العشرين تخلى التطوريون بصفة عامة عن افتراض أن الثقافات البدائية الحديثة كانت بسيطة ساذجة غابة الساذجة والبساطة ، ومختلفة اختلافاً جذرياً عن الحضارة الأوروبية ، لأن هذا الافتراض لم يكن لازماً بصفة جوهرية للرأى الذى كونه .

كذلك لم يكن من المسائل الجوهرية في الفلسفة التطورية ، التمسك بأن الفن الواقعى سبق دائماً الزخرفة التجريدية الرمزية ، أو أنه جاء في عقبها دائماً . ولم يكن بوس يهاجم التطورية في مجموعها حين لم يعثر في الفن البدائي المعاصر على أى دليل يقرر أى التعاقبين كان شاملاً ، ولكنه رأى أمثلة من التعاقبين كليهما في الثقافة البدائية ، وفي القبيلة نفسها أحياناً . (١) واعتقد أنهما ينبعان من مصادر متميزة ، ولا يتطور أيهما إلى الآخر . وما كان لبوس أن يثبت ، ولم يحاول أن يثبت ، أن الهندسى والواقعى كانا متساويين في العمر ، أو أنهما غير متصلين من حيث الأصل التاريخي . فقد كانت معظم معلوماته من الفن البدائي الحديث ، وكان على حذر ، كل الحذر ، من المجازفة ، بالتعميم بالنسبة لوقائع ما قبل التاريخ ، دون دليل كاف . ولا تزال بغير حل مشكلة ما إذا كان فيما قبل التاريخ تعاقب عام شامل في أنماط الفنون البصرية ، وما إذا كان ثمة نمط واحد بعينه ظهر أولاً في كل مكان ، وإذا كان الأمر كذلك ، فما هو هذا النمط . فكلاهما موجود

في فن العصر الحجري القديم . وثمة اليوم نزوع إلى الاعتقاد في تنوع الأصول .
ولكن هذه الفكرة لم يتم إثباتها .

وفي ختام كتابه « الفن البدائي » أعاد بوس بصراحة تأكيد الفرضية الأساسية في تطويرية سبنسر في الفنون : أي حقيقة تزايد التعقيد والتفاضل .
وقال « بأن الذي يميز الإحساس بالجمال عند الشعوب الحديثة عنه عند الشعوب البدائية هو تنوع نواحي إظهاره . ولسنا مقبدين بأسلوب محدد . فان تعقد كياننا الاجتماعي ومصلحتنا الأكثر تنوعا ، تجبر لنا إدراك ألوان من الجمال ممتنعة على حواس أو إدراك شعب يعيش في ظل ثقافة أضيق أفقا » (١) .
وفي موضوع تزايد التعقيد ، وجه بوس بعض الثناء لعلماء العصر الفكتوري الذين كانوا موضع ازدراء الكثيرين (٢) . فقال « ان الأنثروبولوجيين الأولين مثل تايلر ، ومورجان ، ولويوك الذين صاغوا نظرياتهم تحت تأثير التطور الدارويني ، أصابوا في ملاحظتهم تزايد التعقيد في الأشكال الثقافية وتقدم المعرفة واستبعاد الأشكال القديمة ... وأخطأوا في افتراض تطور وحيد ذي خط واحد ... » ولكنهم لم يكونوا مخطئين كل الخطأ في أن التطور الثقافي مقضى عليه أحيانا بالسير في خط معين . ويقول بوس « إن هناك قوانين تحدد تطور ثقافة معينة في اتجاه معين .. وطالما صمدت نزعة معينة

(١) يذكر بدني ان « بوس كان معارضا لفرضية التطويرين الثقافييين التي تقول بأن الارتقاء الثقافي يكون دائما من البسيط الى المركب » ولكنه لم يدون هذا البيان .
(الانثروبولوجيا النظرية ص ٢١٥) والمسألة لفظية بشكل جزئي . فاذا عرف « الارتقاء » و « التطور » بالطريقة المعتادة — على انهما يعنيان نوعا من « النمو التعقيدي » فانهما بمقتضى التعريف يجب ان يكونا دائما من البسيط الى المركب . ولكن هذا لايعنى ان يكون التغيير الثقافي بالضرورة تعقيدا . ولم يقل التطوريون الاولون بأنه كان كذلك .
نان سبنسر كما رأينا ، اعترف بحركة مضادة . ولاحظ بدني في نقده للتطويرية الاولى ، ان التطور الثقافي يسير أحيانا من المركب الى البسيط ، بمعنى الاوضح والاكثر عقلانية ، وخاصة في المجال العقلي (ص ٢٧١) . وهذا ينطوي على تعريف مختلف للتطور .

(٢) « الانثروبولوجيا » في « موسوعة العلوم الاجتماعية » ص ١٠٢ .

من النشاط أو الفكر ، فسوف تنطلق وفق الخطوط المرسومة نحو المزيد من القوة أو التعقيد .

٣ - مبالغة اتباع بوس

في مهاجمة التطورية الثقافية عامة

وفي ضوء ما وجهه بوس من نقد معتدل محدود ، ترى لماذا أساء كثير من أتباعه ، تصوير نقده هذا على أنه رفض بات قاطع للتطورية الثقافية ؟ لماذا ينافس صغار الأنثروبولوجيين ومؤرخي الفن بعضهم بعضا في تسديد ضربات أكثر فأكثر دون تمييز إلى مفهوم التطور ؟ ليس ثمة جواب واحد على هذا التساؤل . ولكن تذيب الرأي على هذا النحو من طرف إلى طرف ، من الإفراط في الركون إلى نظرية ما ، إلى نفس القدر من الإفراط في نبذها ، أمر شائع مألوف في دياكتيكية التاريخ . وتلك أيضا حال قائد حصيف من قادة الفكر يبين آراءه في أسلوب متزن مع التحديد اللازم ، ليأتى من بعده نفر من الصغار يبالغون فيها ويجاوزون الحد في تبسيطها . ومهما يكن من أمر ، فإن طائفة من أتباع بوس ملأوا الجو بتصرّيات أكثر تطرفا ، بل جاء بعضها قبل أن ينشر بوس آراءه ، أو بينما كان يعبر عنها في المحاضرات والندوات .

وكان من أشدهم تطرفا برتولد لوفر الذي قال في ١٩١٨ « لا بد لي من الاعتراف بأن عقلي لم يعد يسبغ أن أقيم كبير وزن لأية نظرية جديدة ، ولكني متحمس دائما للحقائق الجديدة » ، ثم يتابع قوله « ان التطورية في خط واحد هي أنفه وأخبت وأكثر نظرية عقما عرفها تاريخ العلم (١) . أما روث ف.

(١) وردت هذه العبارة فيما كتبه ر. ه. لوى « الثقافة والتكنولوجيا في الأنثروبولوجيا الأمريكية » (المجلد المشرى ١٩١٨ ص ٩) اقتبسها هوبل في كتابه « الإنسان في العالم البدائي » ص ٦١٢ ، وهو يقول بأنها « عبارة جانبها الاعتدال ، وهي نشأة من نشأت التعصب ضد التطورية » .

بندكت ، وهى تكتب باعتدال عادة ، فقد استرسلت فى عبارات تتسم بالمغالاة ، مثل قولها «إن فكرة التطور يجب أن تطرح جانبا عند دراسة الثقافة» ، وان ترتيب الوقائع التى يعالجها علم النفس والتاريخ والأثروبولوجيا «يمكن أن تدرس ، أحسن ما تدرس ، دون التورط فى أى ترتيب تطورى» (١) وما إن امتدت حملة الهجوم حتى اضطرس . كلوكهوهن إلى أن يقول فى ١٩٣٩ «إنك إذ توحى بشيء على أنه نظرية فكأنما توحى بشيء فيه مسحة من البذاءة أو عدم اللياقة» . (٢)

وعند اشتداد العداء ضد التطورية فى خط واحد ، بولغ فى أخطاء أنصار التطورية فى القرن التاسع عشر ، من هذه الوجهة ، لأسباب جدلية . ولقد رأينا أن نظرية سبنسر فى التطور الثقافى كانت أقل اتجاهها نحو الخط الواحد مما تتسم به عادة ، وأنه حتى مورجان وتايلر — رغم أنه من المسلم به أنهما ارتكبا أسوأ الأخطاء من هذه الوجهة — لم يكونا صارمين بالشكل الذى صورهما به بعض النقاد المتأخرين . إن كلا من هؤلاء كتب فى وقت كان لزاما عليه عند الدفاع عن النظرية الأساسية فى التطور ، أن يؤكد على وجوه الشبه والاستمرار . أما التنوعات والتباينات فكانت واضحة إلى حد كاف ، بل هيات حجة قوية للخلق أو الإبداع الخاص .

(١) مقال The Science of Custom فى مجلة Century Magazine (ابريل ١٩٢٩) ، واعيد طبعه فى كتاب نشره ف . ف كالفرتون Calverton نيويورك ١٩٣١ ص ٨٠٩ . ووصف هويل عبارتها بأنها «عمياء على جزئيا» . وعلى النقيض من هذا اعدت روث بندكت بحثا أنجزته فى ١٩٢٨ ونشرته مارجرى سيد ، تقول فيه «على الرغم من أن جزءا كبيرا من تاريخ اية ثقافة معينة يرجع الى الصدفة» ، فانه يمكن تتبع العملية التطورية .. ويتضح التطور اكثر ما يتضح فى المجالين التكنولوجى والسياسى» . من «نمو الثقافة» فى كتاب «الانسان والثقافة والمجتمع» الذى نشره شابيرو (نيويورك ١٩٥٦) ص ١٩٢ — ١٩٣ .

(٢) «مكان النظرية فى علم الانثروبولوجيا» . فى «لسفة العلم» المجلد السادس ١٩٣٩ ص ٢٢٢ . انظر هويل ، المصدر السابق . ولم يقر كلوكهوهن هذا الاتجاه نحو النظريات ..

وكان لزاما على عالم التطور أن يجادل ضد الإيمان العميق الراسخ في « التداخلات الخارقة من جانب الطبيعة . وفي قفزاتها السريعة الخطيرة غير المترابطة » ويدافع عن الفكرة الجديدة التي تقول « بسلسلة متصلة من التعاقبات » من المادة الأولية حتى شكسبير (١) . ومع ذلك ، فإن مبنسّر أكذ التزعة العامة إلى التفاضل والتغاير في التطور العضوي والاجتماعي كليهما ، ولما كانت ثقافة الإنسان محدودة أساسا بمواجهه النفسانية الموروثة ، فانه ليس من المتوقع أن تتنوع قدر ما تتنوع الأجناس العضوية ، ولكن حتى هنا ، كان ثمة مجال لمدى واسع من التغييرات في إطار العملية العامة للتطور الاجتماعي كما حدده وعرفه سبنسر .

ولفظه « الخط الواحد » بطبيعة الحال مجازية ، لوصف التغير الثقافي على أساس الحركة المكانية . وليس من ينكر أن كل تغيير اجتماعي في الجنس البشري كما نعرفه ، يجب أن يسير ، إلى حد ما ، في خط واحد ، وفق خطوط تحددها وتحميها طبيعته الموروثة . ولكنه (توسعا في المجاز) سار في طريق أو واد عريض ، لا في ممر ضيق ، كان فيه متسع لكثير من الشعب ، ولبعض التقارب أو الالتقاء ، ولبعض تماثل تقريبي .

بل إن الخطأ في اعتبار البدائين الحديثين يشبهون البدائين فيما قبل التاريخ ، هو خطأ نسبي وهنا أيضا نجد أن التوكيد على بعض وجوه الشبه كان له ما يبرره في حينه . ولا يمكن اليوم إنكار أن ثقافات ما قبل التاريخ تشبه بعض الثقافات القبلية الراهنة في نواح هامة ، مثل الافتقار إلى الكتابة والأدوات المعدنية والعلم والآلات ، وحياة المدينة والفرق السيمفونية . إن هذه القبائل الحديثة هي في واقع الأمر مثل أسلافنا فيما قبل التاريخ

(١) انظر ج . ١ . سيمونز Essays Speculative and Suggestive لندن

من بعض وجوه معينة . ولم يقل أى عالم من علماء مذهب التطور فى القرن التاسع عشر بأن الفريقين متماثلان «من كل» الوجوه . وإنما يكمن الخطأ فى عدم إدراك مدى الفوارق أو التركيز عليها . فان معظم الثقافات الآن تشربت وامتنعت شيئا من معالم الحضارات المحيطة بها .

وساعد الكسندر جولدنوبزر على تفاهم الحيرة فى ١٩٣٣ حيث عقد فى كتابه «التاريخ ، وعلم النفس والثقافة» (١) فصلا تحت عنوان « سقوط التطورية » . ومهما يكن من شئ ، فسرعان ما تبين من صلب كلامه أن النظرية التى سقطت لم تكن التطورية فى مجموعها ، ولكن النوع الخاص الذى وصفه هو بأنه «البرنامج التطورى المبالغ فى تبسيطه» أو «التطور والبيئة فى أشكاهما الفجة الكلاسيكية» ، وتلك كانت مذاهب «التطوريين الأولين» «أو الأنثروبولوجيين الكلاسيكيين» . وإزاء هذه كلها استعرض الأخطاء التى أدت إلى سقوطهم جميعا . وكان «منهجهم المقارن» غير سليم فى أنه افترض بغير دليل كاف أن السمات المتماثلة ظاهريا فى مختلف الثقافات كانت حقا متماثلة ، ولم يكن لنظريتهم فى اعتبار مرحلة الأمموة مرحلة أساسية ، أى أساس من الواقع ، وكان ادوارد هان قد هاجم فكرتهم عن المراحل الثلاث بإيضاحه أنه حينما كان الرجال يشتغلون بالصيد ، كان النسوة يجمعن النباتات البرية ، أى أن مرحلة الرعى لم تجمىء بالضرورة بعد مرحلة الصيد ، وأن الزراعة نشأت على شكلين : عزق الأرض بالمعزقة ، وهو عمل اختص به النساء وحدهن ، ثم ترويض الحيوان واستعمال المحراث ، وهو ما اشتغل به الرجال . أما الاعتقاد بوجود شيوعية بدائية شاملة فهو غير صحيح . لقد كان الإيمان بنظرية الأرواح والسحر بدائيتين على حد سواء .

(١) (نيويورك ١٩٣٣) ص ١٣٢ - كذلك تراه فى ص ١٢٦ قد شوه سمعة سبنسر بقوله انه مس «مسا غير مباشر فقط» العلم والفن الماديين .

وكانت عبادة الأسلاف أو الأجداد قائمة حتى في ظل أحوال أكثر تقدما ورقيا . أما الأخطاء القديمة الأخرى التي حمل عليها جولد نويزر ، فهي تعاقب السمات الموروثة من العشائر ، وأسبقيات الفن الواقعي ، وشمولية الحرف في الحضارات العالية ، وتواتر النشوء المتماثل ، والإيمان بأن التطور تقدمي أى بمعنى التحسن . (١)

ولكن إذا كانت هذه كلها هي أخطاء «التطورية الأولى المفجة الكلاسيكية» كما كاد يستقر الرأي بالإجماع اليوم ، فما هي إذن التطورية الحديثة المصقولة المصححة ؟ إن جولد نويزر يبين بجلاء ما إذا كان ثمة شيء من هذا ، أو أنه في الإمكان وجود شيء منه ، في آخر الفصل الذي عقده عن «الأنثروبولوجيا الثقافية» ص ١٦٤ . وهنا نراه يرحب باتجاه جديد في الأنثروبولوجيا : «يقوم على تحليل بناء بشكل أكبر للترعات التطورية في التاريخ ، التي تشير إلى تطورية منقحة» . أما ما هي هذه «التطورية المنقحة» فإنه لم يتناولها بالشرح والتفسير ، ولكن من الواضح أن شيئا ما تشبث بالبقاء بعد السقوط...

٤ - تطورية «متعددة الخطوط»

مقابل تطورية «ذات خط واحد»

في أواخر الأربعينات من القرن العشرين في أمريكا ، بدأت عقارب الساعة تتحرك إلى الوراء في أمريكا نحو إحياء الاهتمام بالتطور الثقافي ، والميل إلى صوغ النظريات على أساسه ، وكان من بين القادة في هذا الميدان

(١) كذلك ادّج جولد نويزر هذه الأخطاء في «التطور الاجتماعي» في موسوعة العلوم الاجتماعية ص ٦٦٠ . انظر كذلك مالبينوسكى «الثقافة» في نفس الموسوعة (المجلد الرابع ١٩٣١) . ووصف د . ج . ماكراى مالبينوسكى هذا بأنه رائد أساسى في رد الفعل ضد التطورية ، وخاصته ضد فريزر «قرن دارون» الذى نشره بارنت (لندن ١٩٥٨) ص ٢٠٨ .

جولييان ه. ستيفارد . ولقد استكمل الجانب السلبي من مناقشته — ألا وهو مهاجمة التطورية ذات الخط الواحد — بدعوة إيجابية إلى بذل العناية بالتعاقبات الارتقائية ذات النطاق الأصغر ، والتنوع الأكبر ، أكثر مما كان قائما منها في نظرية القرن التاسع عشر . إن وجود مثل هذه التعاقبات ، وبالتالي صنف التطور الأكثر تنوعا ، قد أوحى به سبنسر وثايلر وغيرهما ، ولكنهم لم يؤكدوا عليها ، كما أنهم لم يفردوا لها ، عادة ، اسما مميزا . وكان ج.ج. رومانز G.J. Romanes قد فرق في البيولوجيا بين التطور « ذى النمط الواحد » والتطور « متعدد الأنماط » ، من حيث كون هذا الأخير متشعبا في خطوط متباينة (١) وعندما ناقش ج. م. بلدوين وج. ف. ستوت هذا التمييز في مقال عن التطور الاجتماعي والتقدم ، علقا على ذلك بأن «التطور الثقافي متعدد الأنماط ، فهو يعبر عن النمو الاجتماعي ، إذا أحيط وتكيف بالأوضاع والأحداث المادية والبيولوجية والنفسية ، وهو يسير في اتجاهات كثيرة متشعبة » ومهما يكن من أمر ، فإنه قبل رد فعل بوس ، لم يكن الشعور كبيرا بالحاجة إلى التوكيد على التشعب . ثم جاء ستيفارد بالتركيز على التشعب ، ووضع له اسما يخالف الاسم المنبوذ وهو «النمط الواحد» ، فجذب انتباه جيل جديد من «الأنثروبولوجيين» ، وشجع العودة بحذر إلى نظرية تطورية

وقال ستيفارد بأن «التطور ذى الخطوط المتعددة عملية منهجية بشكل أساسي ، قائمة على افتراض أن ثمة سمات منتظمة هامة تحدث في التغيير

(١) « دارون ومابند دارون » (شيكاغو ١٨٩٢/١٨٩٧) ١٠ وهي مقتبسة كذلك في « التطور ، والتطور الاجتماعي » في كتاب « ب ج م . بلدوين » قاموس الفلسفة وعلم النفس (نيويورك ١٩٠٢ - ١٩٢٥) وخاصة المجلد الأول ص ٣٥٤ ، والثاني ص ٥٣٦ . كذلك أشار هو بهوس إلى أن « مجرى التطور الاجتماعي ليس موحدا ، ولكن مختلف الجنس والجماعات تشعبت تديبا وسريما في اتجاهات مختلفة في وقت واحد » . اقتبسها بارنز في كتابه الذي سبقته الإشارة إليه ص ٥٤ (من كتاب « تطور الاخلاق » ص ١٠٤ ، ٢٠٠)

الثقافى « ثم أضاف : « أنه - أى التطور ذا الخطوط المتعددة - يعنى بتحديد القوانين الثقافية ، وبإعادة البناء التاريخى ، ولكنه لا يتوقع تصنيف المادة أو المعلومات التاريخية فى مراحل عالمية شاملة » (١) وقال فى مكان آخر « انه مثل التطور ذى الخط الواحد فى معالجة التعاقبات الارتقائية ، ولكنه يتميز بالبحث عن تماثلات تحدث على نطاق محدود بدلا من نطاق عالمى شامل (٢) » . وأكد ستوارد أنه من بين أخطاء فكرة الخط الواحد : (١) محاولة إقحام معلومات المجموعات البشرية فيما قبل عصر الحضارة على قسمين : الوحشية والبربرية ، (ب) التسليم بأسبقية الأنظمة الأمومية (الانتساب إلى الأم) على سائر أنظمة القرابة والنسب . وقال بأن التطور المتعدد الخطوط لا يفترض شيئا من هذا . بل إنه ، أى التطور المتعدد الخطوط ، يعترف بأن التقاليد الثقافية قد تختلف باختلاف الأماكن . ويتساءل فقط عما إذا كان ثمة تشابهات هامة يمكن أن تلاحظ أو توصف . كما ان هذا التطور المتعدد الخطوط يعنى فى الدرجة الأولى بالثقافات المعينة وما يمكن أن يلاحظ فيها من وجوه خلاف . ومن ثم يستخلص تماثلات محددة فى الشكل والوظيفة والتعاقب . (٣)

إن التطورية المتعددة الخطوط فى مفهوم ستوارد متفتحة لإدراك النشوء أو الارتقاء المستقل ، كما هو الحال فى دراسات لوى فى الأنصاف ، أو

(١) ستوارد « التطور والتقدم » فى كتاب « الانثروبولوجيا اليوم » الذى نشره كروبر ص : ٣١٣ - ..

(٢) « نظرية التغير الثقافى : منهجية التطور ذى الخطوط المتعددة » (أربانا - ٣ - ١٩٥٥) ص ١٤ - ١٥ . وربما يدعو الى شئ من التشويش والارتباك ان يسمى التطور « منهجا او منهجية » وان نقول بأنه « يتناول » التعاقبات او « يبحث عن » التماثلات . فالتطور فى خط واحد ، او فى خطوط متعددة ، هو عملية - او عملية مقترضة ، فى الظواهر التاريخية نفسها . انه تطورية او نظرية فى التطور ، تقوم فى العلم على انها مفهوم او فرض او طريقة ..

(٣) هويل ، المصدر السابق ص ٦١٣ .

الأساليب المزوجة في الأرقام ، ومعتقدات الخلاص ، كذلك فهي مفتوحة لقبول لون من الحاجة أو الضرورة في الارتقاء الثقافي ، من حيث أن بعض الانجازات تستلزم ضمنا انجازات أخرى . فاذا مارست قبيلة ما عملية استخراج المعادن وخطتها ، فمن الواضح أن هذه القبيلة لا تكون على مستوى الوحشية ، فان الرعاة والمزارعين هم الذين يطرقون المعادن ويشكلونها . (١) وسلم ا. كروير بأن «العلاقات أو الأنماط الثقافية تنشأ تلقائيا أو من نفسها ، وربما كان ذلك في الغالب أكثر من كونها نتيجة للاقتباس المباشر ، ... وكثيرا ما يتطور النمط نفسه مستقلا . » (٢)

ويذهب المنهج المتعدد الخطوط أبعد قليلا نحو التعميم من أسماهم ستوارد «النسيين والتخصصيين» (٣) أما «التقسيمات الكبرى في هذا المنهج فهي في الأساس مراحل الارتقاء التي يمكن تطبيقها على كل الثقافات» على حين أن تقسيماتهم قاصرة على «مناطق الثقافة أو تقاليدها». والنسيون والتخصصيون هم أولئك الذين لا يزالون يعارضون في إصرار وعناد ، صوغ أية نظريات ، وخاصة فيما يتعلق بالتطور ، على حين أن أنصار التطورية المتعددة الخطوط قد ساروا خطوة أو خطوتين نحو صياغة النظريات مع التصميم الأكيد على عدم التطرف في ذلك . ولقد أدى ستوارد خدمة جليلة بايضاحه طريقا وسطا . وقد أشار إلى ذلك هوبل في ١٩٥٨ فقال بأنه على حين كان العمل البناء في التحليل التطوري معطلا منذ ١٩٤٩ ، فانه لم يعد اليوم كذلك . وأعتقد أن «هذا كان واحدا من أهم التغيرات في مجال الأنثروبولوجيا

(١) د . ه . لوى في « مقدمة الثقافة الانثروبولوجية » (نيويورك ١٩٤٠) ص ٤٠ ، ٣٧٦ (اقتبسها ستوارد) « وكذلك » التطور في الانثروبولوجيا الثقافية : جواب الى ليزلى هوابت في مجلة الانثروبولوجية الامريكية « . عدد ٨ (١٩٤٦) ص ٢٢٣ .

(٢) « الانثروبولوجيا » (نيويورك ١٩٤٨) ص ٢٤١ .

(٣) « نظرية التغير الثقافى » ص ١٩ - ٢٨ .

في العقد الحالي» . (١) وآثر هوبل أن يورد القضية الجديدة على أنها بين التطورية المتعددة الخطوط والتطورية « العامة » لا « العالمية الشاملة » ، فقد بدا أن « العالمية الشاملة » تفرط في الادعاء ، بل أكثر مما قصد إليه قادتها .

ولما قويت حجة «التطورية المتعددة الخطوط» ألح كل رجال العلم الواحد تلو الآخر ، على أنه هو أو واحدا قبله ، كان قد أيد شيئا من هذا القبيل . فقال لوى : «إني أنا نفسي ، أوضحت منذ سنين ، «أن التطور المتعدد الخطوط متضمن في برنامج مثل برنامج الأب شميت» . وطبقا لهذا البرنامج ، تسير من المستوى البدائي ثلاثة ارتفاعات مستقلة : الزراعة ، والصيد الرافق ، والرعى (٢) أما ليزلى ا. هويت - وهو تطوري راسخ العقيدة دائما - فقد احتج على أن فكرة التطور المتعدد الخطوط شيء جديد أصيل . ووجه عبارات رقيقة إلى رجال العصر الفكتوري الذين بخست أقدارهم وجهودهم بخسا كبيرا ، وقال بأن سينسر وتايلر ومورجان أقروا جميعا التطور متعدد الخطوط ، وذا الخط الواحد كليهما ، ولم يقولوا قط بأنه لزام على كل شعب أن يسير في نفس السلسلة من مراحل الارتفاع . (٣) ولكن داريل فورد (من لندن) اتهم ستيفارد بأنه صنع انقساماً زائفاً بين التطور الشامل والتطور المتعدد الخطوط . وذهب إلى القول بأن منهج وايت وتشيلد «العالمى الشامل» قام ببساطة على مستوى مختلف من التجريد ، ولم يكن ثمة تعارض بينهما . ورحب وايت بالاثنتين كليهما ، ولكنه أصر على إمكان التعميم الجامع الشامل (٤) .

(١) المصدر السابق ص ٦١٤ .

(٢) «تقييم الانثروبولوجيا اليوم» (شيكاغو ١٩٥٣) ص ٧٠ - ٧١ . وهو يشير الى كتاب و . شميت Schmidt « موجز في تاريخ الثقافة والانثولوجيا » (مونستر ١٩٣٧) .

(٣) «تقييم الانثروبولوجيا اليوم» ص ٧١ .

(٤) المصدر السابق ، ص ٧٢ « ويقول هـ.ا. بارنز ان وايت نقد بشدة =

ومن رأى ستوارد أن المراحل الثقافية التي اقترحها وايت وتشيلد ، عامة جدا إلى حد أنها غير قابلة للجدل والمناقشة ، وأنها غير مجدية . ويتساءل ستوارد : من ذا الذي يستطيع أن ينكر أن مرحلة الصيد والجمع (مفهوم تشيلد في الوحشية) سبقت مرحلة الزراعة واستئناس الحيوان (مفهوم تشيلد عن البربرية) وأن الثانية كانت شرطا أساسيا لقيام المدن الآهلة بالسكان ، والكتابة ، والرياضيات والتفاضل الاجتماعي والتخصص (وهذا هو مفهومه عن الحضارة) ؟ ويقول ستوارد : « لقد طال عهدنا بقبول » التعميمات وأن التغير الثقافي هو من البسيط إلى المركب ، وأن تزايد التحكم في الطاقة ينطوى على إنجازات ثقافية . كذلك فإن تحول تشيلد من الداروينية إلى التطور الثقافي « لن يدعو أيضا إلى التحدى » (١) وكان اعتراض ستوارد على مثل هذه التعميمات هو أنها « لا تفسر معالم معينة في ثقافات معينة » . وسلم بأنه الشيء نفسه يمكن دون شك أن يقال عن استخدام البيولوجيا للمبادئ التطورية . ولا يمكن أن يفسر التنوع العضوي والوراثة والاختيار الطبيعي شكلا واحدا للحياة ، طالما أنها لا تستطيع أن تنبئنا عن الظروف المعينة التي تساعد على تحديد التحكم البيولوجي . ويجدر بالمرء إذا أراد فهم أشكال ثقافية محدودة ، أن يتعقب تاريخ كل منها بالتفصيل .

وردا على هذه الاعتراضات يمكن أن نقول أولا ، بأنه إذا كانت صحة تطبيق هذه المبادئ التطورية العامة على الظواهر الثقافية ، أمرا مقبولا اليوم في الانثروبولوجيا ، دون اعتراض أو تحد ، فإن هذا على الأقل يشير إلى تحول جدير بالذكر عن السلبية الطاغية لدى المتطرفين من مدرسة بوس ،

= مدرسة بوس لا قبل من تمسكها بالموقف السلبي الذي اتخذته المتطرفون من انصار «البيان التاريخي» (علم الاجتماع التاريخي ص ٢٦٥) انظر وايت «علم الثقافة» (نيويورك ١٩٤٩ ص ٣٢٨ . وستوارد «نظرية التغير الثقافي» ص ١٦ ، وتشيلد «التطور الاجتماعي» (نيويورك ١٩٥١ ص ٣٥ ، ١٦٠) .

(١) تشيلد ، المصدر السابق ص ١٧٥ « ستوارد ، ص ١٨ .

ثم نقول في المحل الثاني ، بأنه لا يكاد يبرر الانتقاص من قيمة المبادئ التطورية ، مثل التنوع والوراثة والاختيار الطبيعي : القول بأن هذه المبادئ في حد ذاتها لا تفسر تفسيراً تاماً خصائص كل فرد أو كل جنس . إنها أسهمت إسهاماً عظيماً في فهمنا وإدراكنا ، لا لتاريخ الحياة في جملتها فحسب ، بل لارتقاء الأجناس ولطبيعة كل فرد ، كذلك .

٥ - تجدد التأييد للتطورية الثقافية

رد فعل مضاد في منتصف القرن

وفي أثناء الحملات الأمريكية ثبت كثير من علماء الاجتماع البريطانيين على موقفهم ، دون أن يتزعزع اعترافهم بالتطورية الثقافية . وكان من بينهم أثربون (أركيولوجيون) مثل ف. جوردون تشيلد ، أنثروبولوجيون إجتماعيون مثل ا. ر. رادكليف براون ، وعلماء اجتماع مثل دونالد ج. ماكراي . أما أعظمهم أثراً ، فهو جوليان هكسلي ، كان عمله الاسامي في ميدان البيولوجيا ، ولكنه حظى بالتقدير والاحترام في الأنثروبولوجيا بفضل كتاباته في مظاهر التطور الثقافية والاجتماعية والأخلاقية .

وكان الموقف الساخر الذي اتخذته رادكليف براون نحو أعداء التطورية الأمريكيين ، وخاصة لوفر ، نموذجاً لموقف زملائه الانجليز ، ولو أنه اتسم بعنف غير مألوف . وقال إنه لم يناقش آراء هؤلاء الأمريكيين في كتابه «لأن كتاباتهم تكشف عن خليط مذهل من التفكير والجهل بنظرية التطور الثقافي» . (١) ومذ قبل مفهوم مبنس في التطور ، فانه أكد على أنه كان هناك نشوء متشعب في الحياة الاجتماعية في قطاعات مختلفة من الجنس البشري ، كما كان هناك ارتقاء غير مستقيم في التنظيم .

(١) «منهج الأنثروبولوجيا الاجتماعية» (شيكاغو ١٩٥٨) ص ١٨٩ ، ١٨١ .

أما تشيلد فكان أكثر تأثراً بقابلية مبادئ دارون (التنوع ، الوراثة ، التكيف ، والاختيار) للتطبيق على التطور الثقافي والاجتماعي . وعلى حين أنه أوضح الفروق بين العضوى والثقافى ، « فقد انتهى إلى القول بأن هذا لا يعنى إنكار البشرى التطور الثقافى ... فان التغير الثقافى عملية نظامية عقلانية يتيسر للعقل إدراكها ، دون التوصل إلى عوامل لا تعد ولا تحصى ، أو إلى معجزات ، وان الارتقاء المشعب فى العالمين القديم والحديث لا يبطل صحة استخدام اصطلاح التطور فى وصف الارتقاء الاجتماعى ، بل إنه لا يضعف من التشابه الضمنى بين التطور الاجتماعى والعضوى » . وقال بأن التلاقى والانتشار يميزان التطور الاجتماعى عن التطور العضوى (١) .

وامتدح دونالد ماكرائى اسهام سنسر فى العلوم الاجتماعية فى كونه أول من استخدم اصطلاحى « الكيان الاجتماعى » ، و « الوظيفة الاجتماعية » بمعناهما الحديث ، وفى وضعه تصنيف النظم على أساس ثابت (٢) . وذكر أن فترة رد الفعل ضد التطورية الثقافية ، وخاصة تضمين العنصر التاريخى فى العلوم الاجتماعية - « تؤذن الآن بالزوال » (٣) .

وكانت كتابات جوليان هكسلى واضحة بعيدة الغور فى صياغة تركيب تطورى جديد لمنتصف القرن العشرين . وعلى حين كان معظم للكتاب غامضين متناقضين متنافرين بالنسبة لمعنى « التطور » قدم هكسلى تعريفا

(١) «التطور الاجتماعى» (نيويورك ١٩٥١) ص ١٦٦ ، ١٦٩ ، ١٧٥ .
 (٢) «فرن دادون» (لندن ١٩٥٨) ص ٢٠٧
 (٣) يجب أن يوضع روبرت بريفو Briffaut فى قائمة التطوريين البريطانيين ولو ان آراءه المتطرفة باعدت بينه وبين معظمهم . ففى كتابه الضخم «الاسهامات» (نيويورك ١٩٢٧) تمسك فى عتاد واصرار مع شواهد كثيرة ، بنظرية الامومة النبوة اليوم على انها مبدا عالى شامل ، عند معظم الانثروبولوجيين . انظر كذلك كتابه «التطور العقلانى» (نيويورك ١٩٣٠) الذى نشر لأول مرة ١٩١٩ تحت عنوان «صنع البشرية» .

جديدا يتمشى مع تعاليم سينسر . فقال بأن التطور عملية ذات طريق واحد ، لا ترجع بالزمن القهقري ، تنتج تجديدات أو بدعا ظاهرة ، وتنوعا أكبر ، وتؤدي إلى درجات أعلى في سلم التنظيم . وأضاف أن « لفظة أعلى تعنى أكثر تفضلا ، وأكثر تعقيدا ، ولكن في نفس الوقت أكثر تكاملا. » (١) وأعلن في مقال عن « التطور الثقافي والبيولوجي » (٢) أن المنهج التطوري للثقافة أمر جوهري . « إن تفهم الثقافة البشرية فهما تاما إلا إذا نظرنا إليها باعتبارها جزءا من العملية التطورية — نتاجا للتطور الماضي ، وأساسا ممكنا للتطور في المستقبل . » ولكن هذا المنهج في الأنثروبولوجيا أفسدته البدايات الزائفة والمقدمات الباطلة ، مثل الخط الواحد ذي « القيود الحديدية » الذي وضعه كومت للثقافة . وللثقافة مكونان : عقلي (ذاتي) ومادي (موضوعي) معا ، ويمكن أن يدرس كلاهما على أساس طبيعي وعلمي ، وتتألف الثقافة من أشياء من صنع الإنسان ومن صنع المجتمع ومن صنع العقل ، وكل منها يتضمن التوالد الذاتي أو ما يمكن توالده من نتائج الأنشطة العقلية لمجموعة من أفراد البشر في مجتمع ما . وقال هكسلي بأن قطعة الخبز يمكن أن تكون في وقت واحد نتاجا يدويا نافعا ونتاجا عقليا رائعا، وإن الفنون تخرج نتاجا عقليا باعتبارها « تركيبات منظمة ذات دلالة ، تنتقل من عقل بشري إلى آخر » . وإن التطور ليعمل عمله في الإنسان ، باعتباره عملية ثقافية غامرة أكثر منه عملية بيولوجية . وأنه ليكشف عن تكيف ، وارتقاء طويل الأمد ، وتشعب ، وقصور (ينتج عنه رسوخ أو انتكاس) ، وارتفاع في المستوى الأعلى للإنجاز ، وتزايد إدراك الإمكانيات . ويختلف التطور الثقافي عن البيولوجي من حيث الاختيار ، وأدوات التغيير وماهيته ، ومن حيث توافر

(١) « بعض قضايا التطور » ص ٤٤ . الجزء الثالث من « التطور بعد داروين » (شيكاغو ١٩٦٠) نشره سول تاكس وتشارلز كالندر . Sol Tax and Charles Callender .
(٢) أعيد طبعه في « New Bottles for New Wine » (لندن ١٩٥٧) ص ٧٦ ، ٧٩ .

الانتشار والالتقاء والتقارب ، ومن حيث تراكم المعرفة وتنظيمها ، ومن وجوه أخرى .

وبينما أغفل معظم الأنثروبولوجيين الفن ، وخاصة الفن المتحضر ، نجد هكسلي كثيراً ما يشير إليه ويؤكد عليه باعتباره جزءاً متكاملًا في التطور الثقافي . فكتب يقول «إنه في ضوء الحركة الإنسانية التطورية لا يبدو الفن بوصفه أداة للدولة ، بل بوصفه اللسان للناطق باسم الجنس البشري المتطور (١) أن الفن — جنباً إلى جنب مع العلم والدين والقانون — إنما هو نتاج التطور النفساني الاجتماعي (الثقافي) (٢) . وأنه لمقدر على الإنسان أن ييسر قدراً أكبر من الوفاء بمتطلبات عدد أكبر من بني البشر ، وأن يمكن المجتمعات البشرية من إنجاز أكمل . ومن الغايات الهامة في الحياة الإنسانية خلق الجمال والتمتع به ، سواء كان جمالاً أبدعته الطبيعة أو صنعه يد الإنسان ، ... والشعور بالإسهام الجاد في احتضان المشروعات والأعمال الخالدة بما في ذلك المشروع الكوني وهو التطور » (٣)

وقال هكسلي « أن نظريات علم الجمال لا تتكشف إلا بعد ممارسة آلاف السنين » (٤) والدين يتطور من سبل الأساطير غير العقلانية إلى لاهوت محدد عقلائي . وينمو العلم « من مجرد إدراك أشياء قياسية تجريبية إلى نهج محكم من النظريات والقوانين القابلة للمزيد من الصياغة الرياضية المحددة بأحكام . » وإن اللغات المعقدة لتنشأ قبل وضع قواعد الصرف فيها بزمن طويل . وهكذا فإن مذاهب أنماط الثقافة الكامنة تنشأ في مجالات متباينة ، ثم تنهياً لها نظرياتها وقواعدها فيما بعد . وصنف هكسلي المكونات المادية للثقافة على أساس

(١) المرجع السابق ص ٢٠٧

(٢) «بعض وقضايا التطور» ص ٢١٢

(٣) «رؤيا التطور» في كتاب «قضايا التطور» ص ٢٥٦

(٤) «New Bottles for New Wine» ص ٧٨ — ١٠

وظيفي ، وفقا للحاجيات والرغبات البشرية التي نخدمها - التغذية ، الصحة ، المسكن ، الملابس ، المتعة ، التزين ، والاتصال .. وغيرها . وواضح أن الفنون تؤدي وظيفتها وتعمل في ظل طائفة من هذه الأنماط ، وخاصة الاتصال ، حيث تهيم الفنون « بتاجا عقليا - تركيبات أو أعمالا منظمة ذات دلالة ومغزى، تنتقل من أحد العقول البشرية إلى سائر العقول » . وقال هكسلي « بأن أعمال الفن ، الاضافة إلى كل نتاج العقل - تعبر عن الخبرة وتنظمها ، جماليا ورمزيا وفكريا ، تم تنقل هذه التنظيمات إلى الآخرين ، ومن هنا تنبئ الاطار السيكولوجي للتطور الاجتماعي .

ومن بين أشد المتمسكين بالتطورية الثقافية في أمريكا ، يجدر بنا أن نذكر ل. ا. هوات ، وروبرت ردفيلد ، وأ. ل. ل. Lesser . وكان الهجوم عليهم موجها ، إلى أكبر حد ، نحو محاولتهم الربط بين مراحل المكونات الثقافية ، مثل تنظيم القرابة ، التكنولوجيا ، حقوق الملكية ، الكيان الطبقي ، والتكامل السياسي . (١)

وعقد رالف لنتون (٢) « للتطور الثقافي » فصلا من فصول كتابه ، ولكنه أنكر في صراحة تامة النوع في خط واحد . وقال بأن عمليات التغيير الثقافي يمكن أن تعتبر تطويرية فقط بقدر ما تبرز اتجاهها محددًا ثابتًا إلى حد معقول ، وانها بصفة عامة « انجهدت نحو تكييف أفضل بين الكائن الاجتماعي وبيئته . » رغم أن هناك أمثلة الاخلال والتوسعات غير العملية والفضخات . وأضاف لنتون « إن وجود وجهة محددة لارتقاء الثقافة » قد يبدو أنه يتضح أحسن ما يتضح في التماثلات العديدة بين الثقافات في العالم القديم والعالم الجديد . » (٣) وميز دافيد بلدي بوضوح بين فكرة المراحل المحددة « وفكرة

(١) انظر ج. ب. مردوك « الكيان الاجتماعي » (نيويورك ١٩٤٩) ص ١٨٧ .

(٢) « شجرة الثقافة » (نيويورك ١٩٥٥) ص ٤٩ - ٥٠ .

(٣) المرجع السابق ص ٥٩ .

التطور نفسه باعتباره منهجا لدراسة الظواهر الثقافية» (١) وليس من شك في أنه كان هناك تطور ثقافي من حالة البدائية إلى الحضارة الراهنة . ولكن موضع الشك هو كيفية تقييم التقدم الثقافي ، أما افتراض وجود قوانين ثابتة لازمة تحكم تنشئة جميع الشعوب ، فهو أمر مرفوض .

ومن أمثلة تقلب الرأي في أمريكا عبارة كتبها هاري هويجر H. Hoijer ، في مقال عن «اللغة والكتابة» ، جاء فيها «إذا كان تاريخ الثقافة البشرية يكشف عن ارتقاء متصل تراكمي ، يمتد من البدايات الأولى حتى الآن ، فإن هذا يعني بطبيعة الحال أن الإنسان كانت له لغة طالما كانت له ثقافة» (٢)

وفي ١٩٥٨ استعرضت مارجريت ميد الفترة الماضية وهي «فترة ضعف الاهتمام» بالتطور الثقافي ، وحددت عام ١٩٥٢ نهاية لها . (٣) وقالت بأنه في ذلك الوقت ساعدت «الندوة الدولية للأنثروبولوجيا» التي عقدتها مؤسسة ونر-جرن Wenner-Gren Foundation ساعدت على وضع حد للخلاف بين البيولوجيين والأنثروبولوجيين ، وخاصة أولئك المعنيين بتنشئة الطفل وتعليمه . ولما كانت قد عرفت الثقافة بأنها «أسلوب السلوك الذي تتميز به مجموعة من البشر ، والذي يتحول عن طريق الخبرة» ، فإنها جذبت دراسة «المختبرات التي يكتب لها البقاء» باعتبارها المحرى الرئيسى لتطور ثقافى ترتب فيه مختلف الوحدات في تعاقب تصاعدى لمستويات التنظيم . «وعلى مثل هذه الأسس يمكن النظر إلى التغير التوجيهى التطورى فى الثقافة ، باعتباره أمرا لا مناص منه ، أما مناط التغير الوحيد المتقلب فهو الزمن الذى

(١) «الأنثروبولوجيا النظرية» ص ٢٨٢

(٢) فى الكتاب الذى نشره د. ل. شابيرو «الإنسان ، الثقافة ، المجتمع»

(نيويورك ١٩٥٦) ص ١٦٨ .

(٣) «المحددات الثقافية للسلوك» فى كتاب آ. رو ، ج. ج. سمون «السلوك

والتطور» (نيوهافن ١٩٥٨) ص ٤٨٠ .

ستحدث فيه المرحلة التالية . وفي هذا المنهج تصبح نظريات التكوين القويم وثيقة الصلة بموضوعنا . »

وإذا كانت سنة ١٩٥٢ نقطة تحول ، فسوف يذكر مؤرخو المستقبل أن عام ١٩٥٩ هو تاريخ انتصار مشهود للتطورية الثقافية في الأنثروبولوجيا الأمريكية . ففي تلك السنة عقدت في جامعة شيكاغو ، سلسلة من المناقشات العلنية العامة احتفالاً بذكرى مرور مائة عام على ظهور كتاب داروين « أصل الأنواع » ، دعى إليها جسد من الباحثين البارزين من جانبي الأطلنطي ، وكل منهم حجة في إحدى نواحي التطور . ولخص سول تاكس ، الأستاذ بالجامعة المذكورة ، ورئيس هيئة تنظيم المؤتمر ، ومحرر تقريره المنشور - نقول لخص نتائج ما وصل إليه المؤتمر في بحث ختامي (١) . ورأس الندوة الخامسة وموضوعها « التطور الاجتماعي والثقافي » كليلد كلوكهوهن وألفرد ل. كروبر . وتحدث فيها روبرت م. آدمز ، ادجار أندرسن ، جوليان هكسلي ، هرمان ج. مولر ، فرد بولاك ، جوليان استيوارد ، ليزلي أ. ويت ، وجوردون ر. ولي. وقال تاكس بأن النتيجة العامة التي انتهينا إليها « هي أننا نؤمن الآن جميعاً بالتطور الثقافي » . وأشار في نفس الوقت إلى بعض أنثروبولوجيين آخرين لم يكونوا حاضرين ، قد يكونون أقل ارتباطاً بهذا الرأي ، ومن ثم يجب تحديد الموافقة . وتابع تاكس قوله « ومهما يكن من أمر ، فإن كل الأنثروبولوجيين يعترفون بالتشوء العام للثقافة من شكل لا يكاد يوجد في الحيوانات إلى مرحلة الانسان ، حيث يبدو أن الثقافة هي كل شيء . وعلى هذا فنحن تطوريون من حيث النوع ، بما في ذلك ارتفاعاته من حيث الثقافة ... »

(١) «الاحتفال : نظرة شخصية» في «بعض قضايا التطور» المجلد الثالث الخاص «بالتطور بعد داروين» (شيكاغو ١٩٦٠) ص ٢٨ .

ان تدبر دكتور تاكس للرأى الأنثروبولوجى الراهن هام من ناحيتين بالنسبة للموضوع الرئيسى للكتاب الذى بين أيدينا ، وهو تطور «الفنون» . ولم يكن المتحدثون الذين اجتمعوا فى الندوة حجة فى الفن أو علم الجمال أو تاريخ الفن ، ولم يزعموا أنهم كذلك . ولم يبد معظمهم رأيا فيما إذا كانت الفنون تتطور . ولكن أزيلت عقبة كأداء من طريق الاعتقاد بتطور الفنون ، حين كفت الأنثروبولوجيا الأمريكية عن نبذ التطورية الثقافية بصفة عامة ، ولا ينكر أحد أن الفن ، فى جملته ، جزء من الثقافة ، أما أن الفن يتطور جنبا إلى جنب مع سائر الأجزاء ، فتلك قضية مفتوحة يمكن أن تحسم بالشواهد التجريبية فى الفن نفسه ، لا بالاستنتاج من أفكار بسطت فى مجالات أخرى . ولم يعد فى الإمكان رفض القضية برمتها رفضا عشوائيا ، بالقول « إن الفن لا يتطور بطبيعة الحال ، طالما أن الثقافة عموما لا تتطور » .

وزودنا كلوهوهن بالفكرة الرئيسية فى قوله « إن كل إنسان يسلم بأن التطور الثقافى امتداد للتطور البيولوجى ، ولو أنه يختلف عنه ، ولكن أى حد يختلف ومن أى الوجوه يختلف ؟ » وذكر الفارق فى طرق النقل ، ودعا إلى أسس تصنيفية أفضل لدراسة الرموز الثقافية . وأشار هكسلى إلى أن نتائج التطور السيكلوجى الاجتماعى — مثل العلم والدين والفن والقانون ، إنما هو شىء جديد ، ولا يشبه أى شىء ينتجه التطور البيولوجى .

واشتد النقاش حول الحاجة إلى منهج ديناميكى ضخم واسع النطاق واضح للبيان « لعلم الثقافة » بدلا من المنهج الحديث المتناهى فى الضيق والصغر حتى ليجتاح الأمر فيه إلى المحجر . وقال بولاك بأن الديناميكا الثقافية الواسعة النطاق هى « العملية الطويلة الأمد لتواتر الحضارات وقيامها وسقوطها » . وكذلك أكد على أثر إبداعات الإنسان غير التكنولوجية ، بما فى ذلك الفن والأفكار الفلسفية ، ومذاهب القيم ، والأيديولوجيات . وافترض فى أثناء

المناقشة أن الفنون «غير تكنولوجية» أكثر منها ضربا من العالم التطبيقى أو التكنولوجيا . وفهمت «التكنولوجيا» بالمعنى المألوف ، على أنها تختص بالأدوات والوسائل التقنية . وأدرج الفن ، بشكل غامض مع «القيم» و«الأهداف المثالية» و«الابداعات الأسلوبية» .

وفى اجتماع آخر لنفس المؤتمر ، (١) أعلن جوردون ز. ولى. وهو متخصص فى الأركيولوجيا والاثنولوجيا فى أمريكا - أن الفن والدين والعلم والآراء العالمية - وكلها تؤلف «مجان الفكر» أو «نظام المعنويات» (كما سماها رد فيلد من قبل) - تتطور كلها جنبا إلى جنب مع النظام الاجتماعى والتكنولوجى . وينسب سبب تطورها إلى تطور هذه الأنظمة الأخرى ، ولكنه ليس مفهوما فهما جيدا .

وإلى جانب إحياء التطورية الثقافية ، أصبح الموقف السائد أكثر ميلا نحو التطورين من رجال القرن التاسع عشر ، حتى نحو مورجان الذى دمغه بوس وأتباعه بأنه المسمى الأكبر . وصادق روبرت م. آدمز على رأى ليكوك بأن هناك فى الأفق ابجاها «نحو تركيب للتجريبية التاريخية المرتبطة باسم بوس ، مع التطورية النظرية المرتبطة أساسا باسم مورجان» (٢) وقرظ مارشال د. شالتر Sahllins العالم الأنثروبولوجى بجامعة متشجن ، سيرة حياة مورجان (٣) المتسمة بالعطف والمحاملة التى كتبها كارل رسك Resek ١٩٦٠ . وبدأ حديثه بقوله بأنه أما وقد رد إلى التطورية فى الأنثروبولوجيا

(١) «تطور الانسان» المجلد الثانى من «التطور بعد دارون» ص ١١٢ ، ١٣٦ .
(٢) «العملية التطورية فى الحضارات الاولى» فى كتاب تطور الانسان «المجلد الثانى من «التطور بعد دارون» ص ١٥٨ - ١٥٩ . اقتبسها ل. ليكوك «الطبقات الاجتماعية ونظرية التطور» فى كتاب «تاريخ الاعراق البشرية» Ethno history ص ١٩٢/١٩٩ .

(٣) «العالم الأمريكى لويس هنرى مورجان» (شيكاغو ١٩٦٠) «استعرضها فى مجلة العلم Science» مجلد ١٣١ ، ١٣ (مايو ١٩٦٠) ص ١٤٣٥ .

اعتبارها ، فانه من الضروري إعادة كتابة تاريخ هذا العلم . «لقد قذف علماء الغرب مورجان بالحجارة ، ثم دفن تحت وابل من الاحتقار والاستهتار ، أما اليوم فان كتبه يعاد نشرها . ورأى رسك أن هذه التحولات في تأثيرات مورجان قد تعكس كذلك تحولا في الفكر والحياة في أمريكا . وذكر مارشال في هذا الصدد ، التباين بين كتاب رسك ، وبين السيرة الأقل عطفًا التي كتبها برنارد ستيرن في ١٩٣١ . وقال مارشال إن الكتاب الجديد حقق نبوءة فرانسيس باركمان في رسالة بعث بها إلى مورجان ، حيث يقول « كلما رقينا درجات على سلم التقدم الفكري ، زاد تقديرنا لجهودك » .

وفي ١٩٦٠ نشر سالتز وثلاثة من زملائه تشييتا متحمسا للتطورية الثقافية في الأنثروبولوجيا . وذكر الكتاب الذي ضم مقالاتهم وأبحاثهم «التطور والثقافة» . ذكر بالتقدير والإجلال تايلر وسبنسر على حين انتقد رد الفعل الذي أحدثه بوس باعتباره خطأ . وعرفوا «التطور الثقافي العام» على أسس من نظرية سبنسر ، بأنه «تزايد في التنظيم ، وتركيز أنسب للطاقة ، ... وتغاير متزايد .» (ص ٨) . ولم يقولوا شيئا يذكر عن الفنون ، ولكنهم لم يستبعدوها من العملية .

ولست التطورية الثقافية في شكلها الجديد مجرد إحياء لنظرية القرن التاسع عشر . إنها تطالب باختبار هذه النظرية وغيرها اختبارا فعالا بالوسائل التجريبية ، وبالطرق الكمية إذا أمكن . وعلى التحديد : كيف ، وإلى أى حد ، يمكن إبراز أية نزعة تطورية في مجال الثقافة بأدلة ملموسة ؟ واقترح روبرت ل. كارنيرو ، جنبا إلى جنب مع هذا المنهج ، تطبيق «التحليل القياسي المتدرج» في دراسة السمات الثقافية وتعاقبها التطوري

(١) «التطور والثقافة» (مطبعة جامعة متشيغان - آن آربر) نشره سالتز م.د. ، أ.ر. سرفس . - مقالات كتبها ت.ج. ، هاردينج ، د. كابلان ، م.د. سالتز؛ أ.ر. سرفس .

في مختلف المجتمعات (١). ومع التسليم بأنه ليس ثمة تعاقب ذو خط واحد التزمته كل المجتمعات بالدقة ، فإنه يتساءل « الا يجوز أن يكون هناك تعاقب تطورى اتبعته معظم المجتمعات معظم الوقت ؟ » وهو يعتقد بأن نظام القياس المتدرج شوف يظهر « أنه إلى جانب نشوء الأشكال الجديدة ، هناك احتفاظ بالأشكال القديمة » ، و « مجرى عادى » للارتقاء في خصائص مثل الزراعة والحرف والنسيج على الأنوال ، وصهر المعادن ، والعمارة الحجرية .

أما إلى أى حد يمكن أن يستفاد من تطبيق الطريقة الكمية في تاريخ الفنون ، وخاصة فنون الحضارات الراقية ، فهذا أمر يجب أن تحدده التجارب . فان القياس الكمي المبسر المقرط يؤدي إلى نتائج مبالغ في تبسيطها ذلك أن معظم الظواهر الفنية الهامة لا تزال تدق على القياس والاحصاء ولكن يمكن ، مع الاطمئنان ، اتخاذ بعض خطوات حذرة : (ا) في ابتداء خطة أكثر موضوعية لدراسة رموز السمات الثقافية (ب) في تهذيب التقديرات التقريبية من أى شكل كانت عالية أو منخفضة ، (ج) وفي عد أو قياس ما يمكن عده أو قياسه ، بشكل ذى مغزى ، دون الافتراض بأن هذا يحكى كل القصة أو يروى كل الحقيقة

(١) « Scale Analysis - التحليل القياسى المتدرج كأداة لدراسة التطور الثقافى »
 « Southern Journal of Anthropology » (البوركوك .ك.م) المجلد الثامن عشر - ٢ -
 (صيف ١٩٦٢) ص ١٤٩/١٧٠ .

الفصل الثاني عشر

*

المراحل والتعاقبات في تاريخ الثقافة

١ - معنى المرحلة

النظريات المتضاربة فيما يختص بالمراحل الثقافية

لقد رأينا أن المفهوم الأساسي للتطور الثقافي لا يعنى أية نظرية معينة للمراحل أو التعاقبات المتوازية - فمذهب التطور بوجه عام لا ينهض أو يسقط مع نهوض أو سقوط الاعتقاد بأن البشرية كلها تمر بمسارات واحدة متشابهة في طريق التقدم الثقافي ، أو بأن الانتساب إلى الأم يسبق الانتساب إلى الأب دائما - «أو بأن الجماعات البدائية التي تعيش الآن تشبه تمام الشبه تلك الجماعات التي وجدت في عصور ما قبل التاريخ ولا دخل لهذا المذهب بأي خطأ آخر من الأخطاء التي وجه النقد واللام بسببها إلى مذهب التطور الذي ظهر في القرن التاسع عشر . بل ان دارون وسبنسر وتين وكثيرين من زعماء تلك الحركة لم يولوا المشكلة اهتماما كبيرا ولم يطرحوا نظرية محددة تتناول المراحل العامة وفي مقننونا أن نفهم التطور الثقافي على أنه عملية مستمرة ومتدرجة بصورة لا تمثل مراحل محددة تحديدا دقيقا ، أو أن التطور ، كما هي الحال في تطور الحيوان والنبات ، يمكن أن يكون مختلف الأشكال بصورة لا يمكن معها أن تكون هناك مراحل محددة تمر بها كل خطوط التقدم

ومن الناحية الأخرى فهناك اتجاهان آخران في فكرة التطور درجا على تأكيد نظريات للمراحل ، وترتب على الجدل الذي ثار بعد ذلك بين النظريات المتضاربة أن تركز اهتمام واسع النطاق على المشكلة . ومن ثم فإن المشكلة كثيرا ما تلتبس بمشكلة أخرى تلك هي ما إذا كانت الثقافة تتطور إطلاقا والواقع أن أى بحث كامل دقيق للتطور الثقافى ينبغي أن يأخذ الآن فى حسابه هذه المشكلة ويبين وضعها الحالى . وجرت العادة ، فى أيامنا هذه ، أن تبدأ الإجابات على هذه المشكلة بنقاط مستمدة من أحد المدخلين التقليديين : أولهما مدخل المذهب الطبيعى ابتداء من لوكريشius ثم نلسون ومنه إلى كونت ثم مورجان ثم تيلور ، أو مدخل المذهب الروحانى ابتداء من أفلاطون ثم كانت ثم هيجل

وفى وضع نظرية للتطور الثقافى بما فى ذلك مسألة المراحل ، اتخذت الاتجاهات شكلا دياكتيا (جدليا) إلى حد ما : فكان الاتجاه الأول هو نظرية القرن التاسع عشر التى تقرر وجود نمط منتظم شامل بدرجة عالية ، ثم جاء الاتجاه الثانى فى صورة نظرية مضادة نادى بها العالم بوس Boas فى مستهل القرن العشرين ، وهى نظرية لا تقرر وجود ذلك النمط ، وأخيرا ظهرت الآن محاولة للجمع بين أحسن عناصر النظريتين السابقتين ، فتستبقى من عناصر النظرية الأولى ما ثبتت صحته ، كما تأخذ من رد الفعل المتمثل فى نظرية بوس ما تميز به من تجربة حريصة ومن القول بوجود أنماط متعددة Pluralism (التعددية) ويتسم الوضع الحالى فى خطوطه العريضة ببساطة معقولة ، فليس هناك كاتب علمى تناول هذا الموضوع يؤيد نظرية للمراحل جامدة كل الجحود تقرر أن التطور سار من مرحلة بدائية إلى مرحلة أرقى ثم أرقى ، فى خط واحد Unilinear كما أنه ليس هناك من ينكر أو يستطيع أن ينكر كل أوجه الشبه بين تاريخ مختلف الجماعات الثقافية ،

أما الحقيقة فهي بين هذين الوضعين المتطرفين ، ومهمتنا الحالية هي أن نكتشف على وجه أكثر تحديدا مكان تلك الحقيقة

ويتوقف الكثير على الكيفية التي يفهم بها المرء كلمة «مرحلة» ، فيفهم منها في بعض الأحيان الاشتراك في أشياء كثيرة ، ووجود تطابق إلى درجة كبيرة بين تعاقبات ثقافية متباعدة ، غير أن هذا المعنى ليس بالشيء الضروري ، فهناك أيضا مراحل ثقافية من نوع جزئي أضيق حدودا ، ونظرا لغموض هذه الكلمة والتباس معناها فان بعض الكتاب المعاصرين يتجنبونها، غير أن الكلمات البديلة التي يستخدمونها مثل «مستويات التكامل» Levels of Integration ليست أكثر وضوحا ، ويفسر قاموس ويسترن Webster New International Dictionary كلمة مرحلة Stage تفسيراً عاما بأنها تعني «مكانا للتوقف على طريق مطروق بانتظام» ، ومن ثم فإنها تعني «درجة من التقدم في أى سعى ، أو تطور ، أو عملية ، أو ما شابه ذلك ، مثل مرحلة في حياة المرء» وفي علم البيولوجيا تعني هذه الكلمة «فترة من عدة فترات في تطور ونمو الكثير من النباتات والحيوانات : تتميز بدايتها ونهايتها عادة بتغير هام في بنائها» وفي علم الاجتماع نجد أنها تعني «خطوة من الخطوات التي ينقسم إليها التطور المادى للانسان أو الجنس ، أو وضع اقتصادى مثل مرحلة الرعى ، أو الزراعة ، أو المقايضة أو الترحال» (والاستعمال الحديث لهذه الكلمة لا يقر تقييد معناها بالتطور المادى) وانا لنلمح في هذه التعاريف الواردة في القواميس كيف انتقلت فكرة مكان التوقف أثناء رحلة إلى فكرة فترة أو حالة مؤقتة في عملية من العمليات : والمرحلة بهذا المعنى تكاد تشبه فترة ، أو حقبة أو عصرا ، غير أن معناها لا يحدد تحديدا مطلقا بأزمة تاريخية مثلما يتحدد لفظ قرن أو ألف سنة ، أو حتى لفظ أسرات أو أولمبياد . والمرحلة الثقافية انما تعني

جزءاً من الزمن تبقى فيه جماعة معينة فترة من الوقت في حالة ثقافية متشابهة في جوهرها ، أو تتبع أسلوباً للحياة مماثلاً في أساسه ، مثل مرحلة العصر الحجري الحديث Neolithic . وقد تصل جماعات مختلفة إلى حالة مماثلة في عصور مختلفة ، وإذا ما وصلت إلى تلك الحالة عن طريق تغيرات عنيفة بعض الشيء ، فإنها تستغرق فترة من الوقت لإتقان تلك الحالة أو تهذيبها أو لتغيير تفاصيلها (مثل صقل حجارة الصوان) قبل أن تتجه نحو طور آخر من أطوار التغيرات الجذرية ، وهذا الطور التالي يمكن وصفه بأنه مرحلة ، ولكنه مرحلة انتقال أكثر من أن يكون مرحلة توازن .

والمرحلة الثقافية لا يمكن أبداً أن تكون في حقيقة الأمر «مكاناً للتوقف» أو توازناً كاملاً ، وعلى النقيض من ذلك فإن النفاذ الثوري إلى مرحلة جديدة يتبعه عادة نشاط حاد قوى في مسارات كثيرة متصل بعضها ببعض ، فقد تكتشف مصادر جديدة للطاقة وتستخدم في أوجه مختلفة ، وقد تنطلق طاقات بشرية إذا ما حطمت قيودها القديمة ، ويتغلب الناس عن عاداتهم القديمة وعن القيم التي كانوا يتمسكون بها ، ثم يأخذون بعادات وقيم جديدة . وقد يحدد المؤرخ مرحلة من المراحل بظاهرة جديدة تلوم بعض الوقت مثل استخدام البرونز في صنع الأدوات والأسلحة ، غير أن هذه الظاهرة قد تصحبها في واقع الأمر تغيرات أخرى واسعة المدى .

٢ - المكونات الثقافية

التعاقبات المكونة والمركبة

تتكون الثقافة ، في نظر علماء الأنثروبولوجيا ، من فروع أو مكونات كثيرة ، وكل منها مركب من الكثير من مختلف النشاطات والأنظمة ، والعادات ، والمهارات وطرائق التفكير والحس ، ولكن هذه كلها مرتبطة ببعضها ارتباطاً وثيقاً ، وهي ليست في الحقيقة كيانات منفصلة ، ولكننا

تميزها في أفكارنا تيسيراً للدراسة ، وهي تنحدر إلينا عبر مراحل متعاقبة في أشكال مختلفة ، فالنسب وغيره من أشكال التنظيم الاجتماعي ، والتكنولوجيا المادية ، والحكومة والدين والفن ، هي مكونات رئيسية أو أقسام عريضة للثقافة وتاريخ الثقافة ، وفي كل منها مكونات كثيرة أصغر منها كما في حالة المهارات العملية الكثيرة التي تكون التكنولوجيا . ويشتمل « الفن » على كثير من الفنون والتقنيات والأساليب المحددة ، وهناك من المكونات ما يتجه إلى الاضمحلال أو الفناء كالمسرح ، بينما تتجه إلى التقدم والفنر مكونات أخرى أحدث نشأة ، كالعلم .

وإذا اعتبرنا أن مكونات الثقافة تنحدر عبر الزمن ، فإننا نصف مختلف أنواعها بأنها « خيوط » أو « جدائل » كتلك التي يتكون منها النسيج المزدان بالصور و « مجداول » أو « تيارات » كتلك التي تشاهد في الأنهار . وهي تجري عبر التاريخ كما تجري « ألحان » الأغنية في السيمفونية . وإذا أخذنا قطعاً عرضياً في ثقافة من الثقافات أو في الثقافة الانسانية ككل ، في وقت معين من الأوقات ، لظهر لنا الكثير من أمثال تلك المكونات وقد امتزج بعضها ببعض بصورة دقيقة متشابكة .

وقد يوصف تاريخ مكون واحد وتغيراته المتتالية بأنه تعاقب مكون ، فاستخدام الحجر المصقول بدلا من الحجر الخشن ، وما تلا ذلك من استخدام البرونز ثم الحديد هو تعاقب في المكون الذي نسميه التكنولوجيا المادية . ويهتم العلماء أيضا بالسمات الأخرى ، وهي كل طرائق الحياة التي صاحبت

(١) عند مناقشة مكونات الثقافة أو أقسامها ، أو عناصرها ، انظر مؤلف C. Kluckhohn and A.L. Kroeber, « Culture, a Critical Review of Concepts and Definitions » (Cambridge, Mass., 1952). ص ١٦ ومايليها . وفي سنة ١٩٢٩ قام N.K. Bose بتحليل الثقافة إلى العناصر الآتية : الكلام ، العالم المادية ، الفن ، التكنولوجيا ، المعرفة ، الدين ، الأسرة والانظمة الاجتماعية ؛ الملكية ؛ الحكومة والحرب ..

أنواعاً معينة من الأدوات والأسلحة . وهم لا يهتمون بالمراحل والتعاقبات المكونة فحسب ، بل نما سوف نسميه التعاقبات المركبة ، فعندما يشير علماء الأركيولوجيا إلى مرحلة العصر الحجري الحديد فانهم يعنون بذلك في أغلب الأحيان جسامع أسلوب الحياة الذي يظنون أنه كان متصلاً باستخدام الأدوات المصنوعة من الحجر الناعم أو المصقول . ويصدق الشيء نفسه على المفهوم من لفظ « وحشي » أو « بربري » الذي لا يشير إلى مكون واحد بعينه بل إلى مرحلة ثقافية عامة معينة . وكل من هذه المراحل يمكن تحديدها بمركب من السمات أو بمجموعة من السمات والأنواع في مكونات كثيرة . ومن ثم فإن التعاقب المركب هو توال زمني لمراحل مركبة في الثقافة ، وكل منها هو إلى حد ما مركب متكامل من السمات ويمكن تحديده ودراسته فيما يختص بتاريخ شعب معين أو بيئة معينة .

تُرى إلى أى مدى تبقى جماعة بعينها أو ثقافة بعينها في مرحلة مركبة واحدة . هناك اختلاف كبير في طول هذا المدى ، فمن بعض النواحي يلاحظ أن المراحل يقصر مداها ، وهذا يعنى بعبارة أخرى ، أن الثقافة تتغير بسرعة متزايدة لأننا أصبحنا نرغب في ذلك التغير السريع ، ونملك من الوسائل ما يحقق لنا ما نريد . ولقد كان هذا التعجيل انتقائياً إلى حد كبير فتغيرت بعض الشعوب بصورة أسرع من تغير شعوب أخرى ، غير أن كل الشعوب قد جرفها الآن سيل التغير الثقافي ، ومع ذلك فإن سمات عامة معينة تثبت وتصمد . ومثل ذلك أن مرحلة الحديد والصناعة الحضرية دامت زمناً طويلاً .

تري هل تتغير معا كل المكونات التي تشكل الثقافة بحيث تصل جميعها إلى المرحلة المركبة التالية في نفس الوقت تقريبا ؟ ان مثل هذا الرأي قد اقترب منه ، وإن لم يكن إلى هذا المدى المتطرف ، العالم مورجان والقائلين بالارتقاء « في خط واحد » . ومن المسلم به الآن أن مكونات الثقافة

لا تتغير كلها معا أو بنفس المعدل من السرعة في حياة أى شعب ، فبعض المكونات تأخذ طريقها أولا وتحدث في غيرها تغيرات متصلة بها عاجلا أو آجلا . وبعض المكونات تتغير بسرعة أكثر كما فعلت التكنولوجيا الفيزيائية في المدينة الصناعية الحديثة بينما يكون المعنى أكثر جمودا ، أو يجابه معوقات في طريقه فيتمثل في ذلك ما نسميه «التخلف الثقافي» ، كما هي الحال الآن في التحكم السياسى الدولى . يقول رالف لنتون Ralph Linton «تنمو كل الثقافات بصورة غير منتظمة ، وفي جميعها مراكز اهتمام معينة تغريها على أن تنمى إلى درجة كبيرة تلك العناصر التى تبدو هامة بالنسبة لها ، وتدفعها إلى التخلف في تنمية عناصر أخرى أو إلى نبذها كلية . وعندما تأخذ تلك الثقافات بعض العناصر من الثقافات الأخرى فهى إنما تتخير تلك العناصر التى تتلاءم مع الأنماط التى تهتم بها (١)»

وإذا وصفنا تعاقبا من التعاقبات بأنه «تطورى» أو «ارتقاى» ، فإن ذلك يعنى في لغة سبنسر أنه يتجه إلى حالة يصبح فيها أكثر تعقيدا وتحديدًا ، فإذا كان الأمر كذلك فإن شكل الثقافة في كل مرحلة تالية لمرحلة أخرى يصبح أكثر تعقيدا بوجه عام . غير أن سبنسر وغيره من التطوريين سلموا بأن التعاقب التاريخى الواقعى لم يكن أبدا تعاقبا تطوريا كاملا ومنتظما .

ولقد درج المؤرخون على التخصص في تعاقب تاريخى واحد بعينه أو في تعاقبات وثيقة الاتصال ببعضها البعض ، أى في فصول معينة من حياة جماعة كثيرة أو صغيرة ، تؤلف بينها رابطة بيولوجية أو سياسية أو ثقافية . وهم يقصون أخبار المنجزات والشدائد والارتقاء والتدهور . ولقد كان العلامة تين Taine شديد الاهتمام بهذه التطورات ضيقة النطاق ، غير أن النظرية

العامّة للتطور الثقافي إنما تعالج الانسانية ككل ، وتتناول جماع تاريخها (بما في ذلك ما قبل التاريخ) باعتباره تعاقبا واحدا واسع النطاق ؛ فهل هناك مراحل محددة شاملة في هذا التعاقب أيضا ؟ وهل هو تعاقب يتسم بالإرتقاء في كل النواحي ، في الوقت الحاضر على الأقل ، كما ظن سبنسر ؟ والطريقة الوحيدة للتدليل على هذه الآراء هي القيام بعملية تحليل ومقارنة تتناول على الأقل نماذج كافية للتعاقبات المركبة الكبرى في جهات مختلفة من العالم . ولقد عمد القدامى من أصحاب مذهب التقدم والتطور أمثال كونلدورسيه وكونت إلى الاعتماد فيما قالوا عن الانسانية جمعاء (التقدم الانساني) على تلك التعاقبات القليلة المألوفة التي كانت إذ ذاك معروفة لهم : وهي التعاقبات الخاصة باقليم البحر الأبيض وأوربا الشمالية ، حيث كان من الواضح وجود اتجاه ارتقائي بوجه عام ، رغم حدوث بعض النكسات مثل سقوط روما . أما الآن فإن شعوبا كثيرة جدا في نصفي الكرة بما في ذلك آسيا وافريقيا قد سلط العلم أضواءه على جزء من تاريخها وما قبل تاريخها ، ومن ثم فأننا إذا أردنا إثبات أي وصف للتطور الثقافي وتدعيمه بالحقائق والأدلة وجب علينا أن نأخذ في اعتبارنا مراحل تلك الشعوب وتعاقباتها . ولا شك أن ما هنالك من تنوع عظيم بين تلك المراحل والتعاقبات ، وخاصة في الحضارات التي اندثرت منذ زمن طويل كحضارة سكيثيا ومايا ، من شأنه أن يجعل التعميم أمرا بالغ الصعوبة - في الوقت الحاضر على الأقل - إلى أن تظهر أنماط أخرى أكثر تحديدا . ونحن الآن قد بلغنا النقطة التي يبدو لنا عندها الكثير من التشابهات الجزئية المعينة في صورة متقطعة تفتقر إلى الاتساق ، ويتضح لنا أكثر فأكثر ما هنالك من اتجاه شامل نحو التعقيد ، كما نتبين تكرارا واسع المدى لأنماط معينة مثل الأدوات الحجرية المصقولة ، والحيوانات المستأنسة ، والأواني الفخارية المزخرفة بطريقة هندسية .

٣ - التعاقبات متشابهة الحفريات والطبقات الجيولوجية

والسؤال العام الذى ينتظر بصورة ملحة إجابة موثوقا بها ، يمكن طرحه بعبارات منسوبة إلى العلامة ت. ه. هكسلى ، فى إشارة إلى الطبقات الجيولوجية وصف تعاقبات معينة للحفريات التى تحتويها بأنها تعاقبات متشابهة الحفريات ، وفى أماكن مختلفة توجد أنواع معينة من الحفريات فى تعاقبات متشابهة من طبقة إلى أخرى ، وليس من الضروري أن تنتمى إلى عصر واحد ، ولكنها تتشابه فى الترتيب من حيث المكان ، ومن حيث الزمان (بطريق الاستنتاج) . يقول ف. ج. تشايلد V.G. Childe ان التعاقب الثقافى الواحد يكون متشابه الترتيب عندما نحتل فيه كل مرحلة على الدوام نفس الوضع النسبى حينما يوجد التعاقب بأكمله (١) . (فى نيوزيلندا كان العصر البرونزى مفقودا) ومن ثم فى مقدورنا بوجه عام أن نطرح هذا السؤال : « إلى أى مدى تكون المراحل والتعاقبات الثقافية بين مختلف الشعوب أو البيئات متشابهة الترتيب ؟ وثمة سؤال آخر مستقل ولكنه متصل بهذا الموضوع وهو « إلى أى مدى يدل تكرار حدوث التشابه فى الترتيب على أن التعاقب المشار إليه ضرورى وحتمى ؟ » فإذا كان الرد بالإيجاب فانه يعنى ضمنا استنتاجا سببيا كذلك الذى تعجل بالوصول اليه كتاب العصر الماضى دون الاستناد إلى أدلة كافية .

ولا شك أن الاتجاه العام للبحوث الحديثة هو تأكيد الفرض القائل بالتشابه الجزئى أو التشابه فى الترتيب بين التعاقبات الارتقائية الرئيسية للتاريخ وما قبل التاريخ ، إلى جانب الكثير من الاختلاف والتلاقى . ولقد لقيت فكرة التقارب اهتماما متزايدا كوسيلة للتسليم بأن التشابهات لا تعنى

(١) نفس المصدر السابق ص ٢٠ مقتبسا خطاب هكسلى الى الجمعية الجيولوجية

(١٨٦٢) المجلد الثامن من Collected Essays

بالضرورة ارتقاء سابقا متوازيا . فمن الجائز أن الشعوب المعنية قد تباعدت كثيرا ثم أصبحت أكثر تشابها بفضل عوامل جديدة كالانتشار أو الهجرة إلى بيئة مشابهة .

وفي مقدورنا أن نصف التشابه الجزئى أو المتوازى بإحدى طريقتين أخريين ، (أ) فقد يقول المرء إن نوعا معيناً من مرحلة ثقافية عامة أو عرضية كمرحلة الممجية يتكرر حدوثه فى بعض المعالم دون كل السمات ، حينما يمتد التعاقب إلى ذلك المدى ، أى أن المعالم الأساسية القليلة التى تحدد مفهوم الممجية — أو قل معالمها الرئيسية — يتكرر حدوثها على نطاق واسع ، أما السمات الأخرى ، وهى السمات «الثانوية» الأكثر تغيراً ، فإن حدوثها يتكرر فى بعض حالات الممجية لا فى كل حالاتها . (ب) ودون أن يستخدم المرء أية مفاهيم للمراحل العامة ، يستطيع أن يصف ويصنف ببساطة تلك التشابهات المحددة التى تحدث على نطاق أضيق هنا وهناك . ويبقى أن يقام الدليل على أن أيا من مثل هذه التشابهات يمكن أن يتطور إلى مراحل تكاد تكون عالمية شاملة .

٤ — مداخل حديثة لمشكلة المراحل

هذان النوعان من الوصف اللذان سبق ذكرهما يمثلان مدخلين متعارضين للمشاكل النظرية ، وثمة نزعة لدى بعض الكتاب إلى اتباع أحدهما أو الآخر فى إصرار ، كما أن البعض يتأرجح بين هذا وذاك ، والوصف الأول له طابع استنتاجى أكثر ، فهو يطبق بعض الفروض العامة كنظرية المراحل التى وضعها مورجان ، ثم يختبرها فيما يختص ببيانات وحقائق جديدة .

ولقد أكد هذا الأسلوب من التفكير الأثرى البريطانى ف. جوردون تشايلد V. Gordon Childe فى رسالته القصيرة عن «التطور الاجتماعى» ،

فبدأ بأعادة شرح نظرية مورجان كما نقحها إنجلز وغيره من العلماء وخاصة بعض الأثريين الروس ، وقال إن تلك النظرية ، رغم استحالة الدفاع عنها الآن من حيث تفاصيلها ، الا أنها أحسن محاولة من نوعها . وأضاف قوله «سوف استخدم اصطلاحات مورجان كأساس مؤقت للتصنيف رغم انى سأقترح بطبيعة الأمر مقاييس جديدة» (١) . وعندما طبق نظرية مورجان فيما يختص بتعاقب الوحشية والهمجية ، والحضارة ، على الحقائق الأركيولوجية الحديثة ، كان لزاما عليه الا يقتصر على تنقيح المقاييس فحسب ، بل تعدى ذلك إلى تنقيح تفاصيل التعاقب . ولكنه وجد بوجه عام أن هذا التقسيم الثلاثى إلى مراحل رئيسية لايزال صحيحا وصالحا للاستخدام إلى حد كبير .

ولقد اهتم تشايلد اهتماما خاصا بالانتقال من الهمجية إلى الحضارة في بيئات طبيعية متباينة ، ووجد أن نقطة البدء ، وهى «البربرية الأولى» كانت متشابهة إلى حد ما في كل الأماكن ، حيث أنها قامت على زراعة نفس الحبوب وتربية نفس الحيوانات ، كما وجد أن المرحلة الأخيرة وهى «الحضارة» رغم أنها لم تكن واحدة في كل مكان إلا أنها تميزت في البيئات كلها بتجمع عدد كبير من السكان في المدن ، وبتنوع المنتجين للمواد الرئيسية وبوجود الصناعات المتخصصة لكل الوقت ، والتجار ، والموظفين ، والكهنة ، والحكام ، كما تميزت بتركيز فعال للقوة الاقتصادية والسلطة السياسية ، وباستخدام الكتابة ، وبالتواضع على استعمال موازين لوزن الأشياء ومقاييس نلزمان والمكان ، وبوجود نوع من علم الرياضة والتقويم . وبما أن المحراث لم يكن مستعملا لدى قبائل المايا المتحضرة ، لهذا لم يكن فى الاستطاعة أن يستخدم دليلا على تحديد مرحلة ضرورية فى الطريق إلى الحضارة . وثمة معايير تكنولوجية أخرى يستخدمها الأثريون مثل المواد التى تصنع منها

الأدوات ، ومثل وسائل النقل ، ولكنها لاتصلح لتحديد مراحل عامة في التطور ، لأن هناك اختلافا كبيرا بين الشعوب في هذه النواحي . ويقول تشايلد إن الشيء نفسه يصدق على تطور الأنظمة الاجتماعية في مختلف التعاقبات «مثل حكم الرؤساء ومركز المرأة»^(١) . ومن ثم فإن مراحل محددة ومركبة إلى حد ما قد وجدت عند طرفي هذا الانتقال ، ولكنها لم توجد فيما بينهما .

ومن الأهمية بمكان أن نفرق تفريقا عاما بين الزراعة والكتابة بوصفها سمات يمكن استخدامها لتحديد مرحلة من المراحل ، لأنهما يتكرران في كل مكان تقريبا في نفس التعاقب العام ، وبين التعاقبات شديدة التغير والتنوع . فالزراعة والكتابة من السمات الأساسية المحددة من حيث أن مركبا من السمات الأخرى يمكن أن يتجمع حولهما . يقول ستوارد إن بعض الأنظمة يمكن تمييزها كأنظمة أساسية أو دائمة ، بينما الأنظمة الأخرى التي تتسم بكونها فريدة في نوعها هي أنظمة ثانوية أو متغيرة . ومن أمثلة النوع الأول في الحضارات الأمريكية الرفيعة الزراعة ، والطبقات الاجتماعية ، والعبادة القائمة على الكاهن والمعبود والصنم . ويلاحظ ستوارد أن التصنيف الحالي لفترات الارتقاء والنمو لا يمكن أن تفيد كثيرا من المعالم التكنولوجية مثل استخدام المعادن . فلم يكن لوجود الحديد في الصين أهمية كبرى إذ لم يترتب على ذلك تغيير مجتمعات الفلاحين إلى مجتمعات أكبر^(٢) .

ولقد درج علماء الأنثروبولوجيا من الأمريكيين على تجنب مفهومي الوحشية والهمجية على اعتبار أنهما يوحيان بمغالطة ، وهي التطور من مرحلة أدنى إلى مرحلة أرقى في خط واحد ، كما يتضمنان بعض معاني الانحطاط

(١) المصدر السابق ص ١٦١ - ١٦٥ .

(٢) Theory of Culture Change ص ١٨٢ - ١٨٧

مثل «الهمجية» و«الفظاظة» و«القسوة» ، وهم كذلك يتجنبون مفهوم «الحضارة» إذا كان يعنى مرحلة محددة ، وربما يفعلون ذلك لأن هذا المفهوم يتمثل فيه معنى الاطراء أكثر مما ينبغى ، وهم يبحثون عن ألفاظ أخرى أكثر موضوعية وحجادا ، غير أن كلمة «بدائي» التى تطلق عادة على ما كان مورجان يسميه وحشيا أو همجيا ليست هى الأخرى أفضل بكثير من الألفاظ الأخرى ، ذلك أنها كلمة بها غموض واضح ، كما أنها توحي خطأ بأن الشعوب التى توصف بهذا الوصف (شعوب ما قبل التاريخ والشعوب الحديثة) انما تمثل حالة الانسان الأصلية الأولى . ومع ذلك فان العالم الأنثروبولوجى الأمريكى هوبيل Hoebel يستبقى كل هذه الألفاظ التقليدية الأربعة ، ويحدها فى إيجاز وموضوعية بطريقة لا تختلف كثيرا عن طريقة تايلر^(١) . وهو يقول «إن الوحشية Savagery انما تعنى حالة من النمو الثقافى تتميز بعدم وجود فلاحه الحدائق أو الزراعة وبافتقار إلى اللغة المكتوبة» . «وتعنى الهمجية» Barbarism وجود فلاحه الحدائق أو الزراعة أو قطعان الحيوان المستأنسة ولكنها تخلو من اللغة المكتوبة» . أما «بدائي» فانها تنطبق على الحالتين السابقتين ، «وبما أنها لا تتميز بوجود لغة مكتوبة فهي اذن تتضمن حالة الأمية أو الحالة التى تسبق وجود الكتابة» . و«الحضارة» فى رأيه هى «وجود فلاحه الحدائق ، أو الزراعة ، أو الحيوان المستأنس ، ووجود لغة مكتوبة إلى جانب ذلك» . (وهناك مجال فى هذا التصنيف لوجود مراحل متوسطة أو انتقالية مثل المرحلة شبه الهمجية) .

وسبق لنا أن ذكرنا اسم العلامة وللم شممت Wilhelm Schmidt من فينا كناقد من أصحاب مذهب التطور المتخصصين فى علم

(١) Man in the Primitive World. — (ص ٦٤٤)

نيويورك ١٩٥٨ . انظر صحيفة ١٩١ من مؤلف Bidney سابق الذكر حيث توجد تعاريف تايلر .

الأجناس ، ولقد جمع هذا الرجل المعايير التكنولوجية والاجتماعية في
المخطط التالي (١)

١ - الثقافات البدائية (جامعو الطعام ، ما قبل معرفة الكتابة)

١ - في المنطقة الوسطى ، وهم لا يتزوجون من عشيرتهم ، وليس
بينهم تعدد الزوجات (٢) في المنطقة الجنوبية ، وهم لا يتزوجون من عشيرتهم
ولهم طواطم جنسية Sex totems (٣) في المنطقة القطبية ، وهم لا يتزوجون
من عشيرتهم ، والرجال والنساء متساوون في الحقوق .

٢ - الثقافات الأولية (منتجو الطعام ، ما قبل معرفة الكتابة) ،

(١) لا يتزوجون من عشيرتهم . ينتسبون إلى الأب ، لهم طواطم ،
مرحلة صيد متقدمة ، ثقافة المدينة (٢) لا يتزوجون من عشيرتهم - ينتسبون
إلى الأم ، يزرعون الحدايق ، ثقافة القرية (٣) ينتسبون إلى الأب ، أسرة
غير منقسمة ، ومن بينهم رعاية رحل أصبحوا أجناسا حاكمة .

٣ - الثقافات الثانوية (الكتابة المصورة)

(١) ثقافات حرة تتبع نظام الانتساب إلى الأب (بولينيزيا - السودان -
الهند القريبة ، آسيا الغربية - أوربا الجنوبية الخ ... (٢) ثقافات حرة تتبع
نظام الانتساب إلى الأم (الصين الجنوبية ، الهند البعيدة ، ملائيزيا الخ ...)

٤ - ثقافات الحقبة الثالثة Tertiary (ظهور الحروف الأبجدية) .

أقدم حضارات آسيا وأوربا وأمريكا . . .

وكان شملت عضوا في جماعة Kulturkreis في فينا التي اتخذت نقطة بدتها من فروبنوس Frobenius في سنة ١٨٩٨ ومن جريبنر Gaebner في سنة ١٩٠٤ ، وتقدمت بالنظرية القائلة بوجود عدة ثقافات أصلية متميزة تنسم كل منها بمجموعة من السمات الخاصة ، وبأن تلك الثقافات انتشرت هنا وهناك ولا تزال باقية ويمكن التعرف عليها في الثقافات الحالية . ولقد وجه علماء الأنثروبولوجيا الأمريكيون تقدمهم إلى هذا الأسلوب «الثقافي التاريخي» على أساس انه تخطيطي أكثر مما ينبغي وأنه أسلوب غير تاريخي لأن العناصر التي حللوا اليها الثقافات القديمة «قد وقع عليها الاختيار بطريقة تحكمية ولم تثبت صحتها إلا بصورة ثانوية أثناء التحليل» (١) .

أما أسلوب البحث المضاد فهو أكثر استقرارا كما أنه أكثر اتفاقا مع رد الفعل الذي جاء على يد العالم بوس لأنه يؤكد أهمية التجميع غير المتحيز لأدلة وحقائق جديدة من مصادر متنوعة دون تطبيق أية نظرية عامة عند البدء ، ومن ثم فإن هذا الأسلوب لقي تأييدا في أمريكا . وكلا الأسلوبين تجريبي والواحد منهما عكس الآخر وكل منهما يكمل الآخر في منطق التعليل العلمي . فالأول أكثر نزوعا إلى الاحتفاظ ببعض المفاهيم العامة من الماضي ، صوابا أو خطأ ، والثاني يبحث عن مفاهيم جديدة ، ولكن في بطء وحذر ، ومن ثم فإنه قد يظل زمنا طويلا دون مبادئ متكاملة بصورة عامة ، ويقضي الكثير من الوقت في تفنيد نظريات عامة سابقة ، وكثيرا ما يبالغ في شرح قصيته بتجاهل العناصر الصادقة في تلك النظريات ، ويجمع الحقائق والأدلة من هنا وهناك عن ثقافات معينة وعن تاريخها وما قبل تاريخها في أناة وصبر ، وإذا حدث ، بعد الكثير من الملاحظة والتأريخ لكل ثقافة على حدة ، أن أظهرت المقارنة بين ثقافتين أو أكثر بعض التعاقبات

(١) A.L. Kroeber and C. Kluckhohn, Culture : A Critical Review of

Concepts and Definitions (Cambridge, Mass., 1952). ص ١٦٠ .

المتشابهة ، فانه يحرص على ألا يفترض وجود تشابه أكثر مما يشته
الدليا .

فهل يتقابل المدخلان أو الأسلوبان في منتصف الطريق . لابد من حيث
المبدأ — أن يحدث ذلك في وقت ما ، ولكن زمنا طويلا سوف ينقضي قبل
أن يتحقق اتفاق كامل . وإلى أن يحدث ذلك فان الأسلوب الاستقرائي يتزع
إلى إيجاد مصطلحاته الخاصة ويتجنب مصطلحات الأسلوب الآخر ،
والنظريات التالية للدراخل تؤكد الأسلوب الاستقرائي الذي يستند إلى
حقائق تجريبية رغم أنها تستخدم بعض الشيء مصطلحات أكثر قدما .

لقد جمع الاستاذ W.D. Strong (١) معلومات وحقائق عن طبقات
الأرض في بيرو ، واقترح في سنة ١٩٤٨ هذا التعاقب للعصور الثقافية
(١) العصر السابق لفلاحة البساتين (٢) بدء فلاحة البساتين (٣) عصر تكوين
الحضارات المحلية (٤) العصر المزدهر (٥) عصر الاندماج (٦) العصور
الامبراطورية .

ويضيف الأستاذ سترونج أن هذه العصور قد اختلف تحديدها تبعا لتغير
الأوضاع السياسية والاقتصادية والعدوانية والفنية داخل نطاق ما يعرف
بالتراث المشترك بين بيرو وبوليفيا ، ويقول ان هذا المخطط قد طبق أيضا
وفي تماثل شديد على الحقائق المعروفة عن جواتيمالا والمكسيك واتضح
الصلة الوثيقة بينهما . ويقترح ستوارد أن مخططا مشابها قد يصلح للعصور
الآركيولوجية والعصور التاريخية الأولى للشرق الأدنى ، ومصر ، والهند ،
والصين . وفي رأى الأستاذ سترونج أن هذا التوزيع الواسع لأنماط متشابهة
وجدت قبل العصر الصناعي إنما يوحي إحياء قويا «ينمو ثقافي منتظم على نطاق
واسع يمتد إلى مساحات واسعة وعبر آلاف السنين» .

« Historical Approach in Anthropology », in « Anthropology Today » (١)

(Chicago, 1953), p. 393 f.

وثمة نظام آخر للمراحل يقوم على أساس الأركيولوجيا الأمريكية وضعه جوردن ر. ولي وفليب فليس^(١) : وهو نظام بسيط نسبياً يبدأ من العصر الحجري ، ثم العصر العتيق ، ثم العصر التكويني ، ثم العصر الكلاسيكي ، وينتهي بعصر ما بعد الكلاسيكي . وليست لهذه الأسماء دلالة خاصة ، ولكنها أسماء حددت بعناية وفقاً لعدة عناصر . فالثقافات التكوينية تقوم على الزراعة وتكثر من استخدام النسيج والأواني المصنوعة من السراميك (الفخار المحروق) . ويسكن الناس في منازل متينة البناء ويبنون معابد هرمية . وتبدأ الحياة الحضرية في المرحلة الكلاسيكية وتتميز بالمعابد الكبيرة المحكمة الصنع والطرز الفنية العظيمة المقتصرة على أقاليم محددة ، والصناعات المتخصصة المتنوعة . وهذه الطرز العظيمة تنهار في مرحلة ما بعد العصر الكلاسيكي ، قبل الفتوحات الأسبانية بسمائة سنة .

ويقتبس ولي Willey وفليس فليس تمييز ألكس كريجر Alex Krieger (١٩٥٣) بين « المرحلة » و « الفترة » ، مع الموافقة عليه ، حيث يقول « إن المرحلة هي جزء من تعاقب تاريخي في منطقة معينة ، يتميز بسيطرة نظام اقتصادي معين » . أما الفترة فتعتمد على التسلسل الزمني ، وقد تشمل المرحلة على عدة مركبات ثقافية متميزة تميزاً محلياً ، وعلى أقسام زمنية صغرى . ويقول ولي وفليس إنه لا يوجد في التاريخ الثقافي للعالم الحديثة إلا قسمين أساسيين من الأقسام التكنولوجية والاقتصادية : جامعو الطعام الصيادون ، والزراع ، وهذان القسمان يشبهان مرحلتين الدنيا القديمة

(١) « Method and Theory in American Archaeology (Chicago, 1958) »

« The Historical Developmental Approach in American Archaeology »

وخاصة الباب الثالث وكذلك صحيفة ٢٠٠ ومايلها

فان مؤلف ولي Willey

« Archaeological Theories and Interpretation : New World », In Anthropology

Today. وخاصة ص ٢٧٨

(١) العصر الحجري القديم والمتوسط (ب) العصر الحجري الحديث وما بعده والمعايير المستخدمة في تقسيم المراحل السابقة للزراعة هي معايير تكنولوجية قوامها الأدوات التي صنعها الإنسان ، أما معايير المراحل التالية فهي أكثر تنوعاً وتشتمل على النواحي الأخلاقية والاجتماعية والسياسية والدينية والجمالية .

ويضيف هذان المؤلفان بعض التعليقات المفيدة عن التأخر الثقافي ، ويقولان إنه مشكلة كامنة في كل تفسير تطوري . وفي رأيهما أن هناك نوعين من أوضاع التأخر : وضع مبطل belated (١) ، ووضع هامشي marginal (قريب من الحد الأدنى) . وفي الوضع الأول تظل الثقافة متسمة بالمعالم الجوهرية لمرحلة معينة زمناً أطول من الفترة التي تعتبر مناسبة لتلك المرحلة ، وفي الوضع الثاني «تسم الثقافة بخصائص هامة لمرحلة نمو معينة في صورة لا ترقى بوجه عام إلى تعريف تلك المرحلة . والوضع الأول يفتقر إلى التغير ، أما الوضع الثاني ففيه تغير ناقص أو تغير من ناحية واحدة ، وقد يعود ذلك إلى تدهور في النمو ، وبعض الثقافات تعتبر مبطلّة فقط ، بينما تعتبر ثقافات أخرى مبطلّة وهامشية معاً .

وفي موضع آخر (٢) يقرر ولي إن ثقافة الدنيا الجديدة تطورت بطريقة مستقلة في أساسها ، مهما كان من أمر اتصالاتها بشعوب الدنيا القديمة وثقافتها « ويقول إن تماثلاً أسلوب الحياة يزداد في نواحيها المتماثلة ، وتتسع الوحدة الاجتماعية كما تصبح أكثر استقراراً ، وبفضل الاستقرار وفائض الطعام أصبح في الإمكان خلق الثروة المادية والتعبير عن الأحاسيس الدينية

(١) المصدر السابق ص ٧٤

(٢) « Patterns in New World Culture », in Mind, Evolution, and Culture

(Vol. II of the Evolution of Man) ص ١٣٦

والجمالية فى الفن والبناء وبلغ الناس درجة كبيرة من المهارة والمعرفة بما فى ذلك فن إقامة الآثار قبل قيام المدن والولايات بزمن طويل .

ولقد لخص ستيوارد مختلف الأسماء والمعايير الخاصة بالأنواع والمراحل الكبرى للنمو الثقافى ، وهو يشير إلى أن كثيرا من الأخصائين فى شئون الدنيا القديمة يتمسكون بمفاهيم تكنولوجية بطل استعمالها مثل العصر الحجري- المتوسط ، والحديد ، وعصر البرونز ، وعصر الأسرات ، بينما يستخدم الأمريكيون الآن مصطلحات أخرى مثل التكويني ، والارتقائى ، الكلاسيكى والمزدهر ، وعصر الإمبراطورية ، وعصر الفتوح ، وكلها أسماء لأنواع الثقافة وتعاقبها (١) . ويفضل ستيوارد أن يتحدث عن «الأحقاب» و«مستويات التكامل الاجتماعى الثقافى» بدلا من «المراحل» ، غير أن هذا فيما يبدو لا يحدث اختلافا كبيرا . وهو يبين فى جدول «للأحقاب الكبرى» تكرار تعاقب معين للمستويات فى مصر ، والشرق الأدنى ، والصين ، وأمريكا الوسطى ، وشمال يبرو ، وهذه تقسم الفترة من سنة ٩٠٠٠ ق.م. تقريبا حتى الوقت الحاضر إلى أحقاب يتميز كل منها بأنماط من الثقافة المتبادلة ، وهذه الأحقاب هى : حقبة الصيد والجمع ، حقبة الزراعة البدائية ، الحقبة التكوينية (من مجتمعات الفلاحين إلى الدول) ، حقبة الدول الإقليمية المزدهرة ، حقبة الإمبراطورية الأولى ، العصور المظلمة ، الفتوحات الإمبراطورية الدورية ، عصر الحديد ، والثورة الصناعية .

وهذا التعاقب ، رغم حداثة الأسماء التى أطلقت عليه ، يصحح ويهذب مفهوم القرن التاسع عشر عن المراحل الثقافية بدلا من الاستغناء عنه كلية .

(١) المصدر السابق ص ١٨٦ .

٥ - المراحل والتعاقبات التي لا يمكن قلبها

بعد كل الاعتراضات القوية على مذهب التطور الذي كان سائداً في القرن التاسع عشر ، فإن الأنثروبولوجيا الحالية يبدو أنها تعود مرة ثانية إلى الاعتقاد بوجود مراحل ثقافية عامة . يقول ستوارد « ليس هناك من يشك في أن الصيد والجمع سبقا الفلاحة والرعى ، وفي أن هذين الأخيرين كانا حالتين سبقتا ظهور « الحضارة » ، وهي التي تتميز عامة بكثافة السكان واستقرارهم ، واستخدام المعادن ، والمنجزات الفكرية ، والتنوع الاجتماعي ، والتخصيص الداخلي » ، ومعالم أخرى (١) وهذا رجوع له دلالة إلى مذهب التطور الذي كان سائداً في القرن التاسع عشر ، معناه أن الحقيقة العامة عن التطور بوصفه عملية قد دُعيت مرة أخرى ، وأن مفهوم التعاقب العادي للمراحل قد توطد ثانية .

وماذا تعني عبارة « لا يمكن قلبها » في هذا السياق . لا بد من أن تفهم هذه العبارة بصورة نسبية جزئية . فتعاقب مثل « الصيد والجمع ، الفلاحة والرعى ، وحضارة المدن » لا يمكن قلبه بمعنى أنه ليس ثمة شعب يستطيع أن ينتقل مباشرة من مرحلة الهمجية إلى مرحلة الحضارة ، أو إلى الزراعة المستقرة دون المرور بمرحلة الصيد والجمع ، وليس هناك شعب يستطيع أن ينتقل مباشرة إلى استخدام المعادن دون أن يستخدم أدوات غير معدنية قبل ذلك . غير أن هذه المراحل ليست مستحيلة القلب تماماً ، لأنه من الممكن أن يحدث تدهور من أية مرحلة ثقافية إلى مرحلة سابقة لها ، وهناك أمثلة معروفة للنكوص من الزراعة إلى الصيد بين بعض قبائل الهنود الأمريكيين (٢) .

وبعض أنواع التعاقب تبدو ضرورية وحتمية بمقتضى طبيعة الأشياء إلى درجة أنه لا بد من أن يعتقد المرء أنها حدثت على تلك الصورة سواء كان

(١) المصدر السابق ص ٢٨

(٢) ص ٥٢ من Linton . بعد دخول الخيول عاد عدد من القبائل الهندية إلى حالة الصيد بعد أن كانت قبل ذلك تشتغل بالزراعة .

أو لم يكن هناك دليل تاريخي لاثبات ذلك . وليس هذا تفكيراً يفتقر إلى التحليل والتحصيص بالمعنى الميتافيزيقي ، ولكنه استنتاج من حقائق سيكولوجية معروفة عن الطبيعة الإنسانية وبيئتها ، في مقدورنا أن نفترض وجودها هي نفسها في عصور ما قبل التاريخ . ومن ثم فإنه من الصعب أن نتصور قيام المدن الكبيرة قبل حدوث تطور في إنتاج الطعام على نطاق واسع . وفي تطور الكتابة يميز كروبير ثلاث مراحل لا يمكن قلبها : الصور (بما في ذلك الصور الرمزية) ، الصور المعبرة عن الكلمات والمقاطع وهذه مرحلة انتقالية ، ثم الكتابة الصوتية . وهو يقول « إن الحقائق التاريخية تبين أن التابع فيما عرف من أمثلة سار على النحو السابق ، وليس هذا فحسب بل إن هذا النظام لا يمكن قلبه من الناحية السيكولوجية في تطور داخلي طليق غير متأثر باختراعات خارجية غريبة » (١) . فمن المعقول سيكولوجياً أن يحدث الانتقال من الصورة المرئية إلى الصورة المعبرة عن الكلمات ثم إلى الكلمة التي تعبر عن الشيء أو النكرة ، ومن ذلك بطريق الانتقال إلى كلمة شبيهة في صوتها ترمز إلى فكرة أخرى ، وأخيراً إلى أية مجموعة صوتية ماثلة دون اعتبار للمعنى اللغوي . ذلك أن الانتقال المباشر من رمز مرئي إلى مجموعة صوتية هو « شيء لا معنى له من الناحية السيكولوجية » . والحجة في هذه الحالة مقنعة ، غير أن الطريقة تنطوي على شيء من الخطر إذا عمم استعمالها ، فكثير مما قيل عن الإنسان البدائي كان يبدو بالمثل أمراً مؤكداً لا يقبل النقاش ثم دحضته الأدلة التاريخية .

وهذا التعاقب الذي لا يتقلب لا يتصف بهذه الصفة إلا فيما يختص بأصول اللغة المكتوبة فيما قيل التاريخ ، وذلك لأنه من الممكن دائماً أن يحدث تدهور في اللغة إما من جراء ضياع ودمار ما سبق تعلمه ، أو بطريقة اختيارية

(١) انظر ص ٦٨ من الفصل الذي عنوانه History and Evolution من كتاب
The Nature of Culture (شيكاغو ١٩٥٢) .

لا اكره فيها ، وفي مقدور حضارة حديثة ، إذا أرادت ، إحياء فن الكتابة
المصورة بعد فترة من عدم استعمالها ، ثم استخدمها إلى بجانب الكتابة الصوتية.

مثل هذه التعاقبات تتصف بأنها منتظمة وضرورية ولا يمكن قلبها ،
وذلك بصورة نسبية ، ويبدو هذا في أكبر جلاء فيما سبق أن أطلقنا عليه اسم
« التعاقبات المكونة » . وهو يبدو في تطور مكون ثقافي واحد أو في مجموعة
من المكونات تتصل اتصالاً وثيقاً ببعضها البعض ، مثل الكتابة أو التكنولوجيا
المادية ، كما يبدو في المكون الاجتماعي السياسي حيث تتضح ضرورة وجود
مرحلة الوحدة الصغيرة التي ترتبط أفرادها برابطة القرابة قبل مرحلة
الأمبراطوريات الكبيرة الحضرية . وكثير من مثل هذه التعاقبات المكونة
تعتبر ثابتة نسبياً بين كل الشعوب التي تتطور على الإطلاق . أما من حيث
المكونات الأخرى ، فليس هناك تعاقب عام شامل ، أو أننا لم نكتشف هذا
التعاقب بعد . وتشمل هذه المكونات كما رأينا ، التباين الهندسي الواقعي
في الفن المتطور ، والتباين بين الانتساب إلى الأم والانتساب إلى الأب
في التنظيم الاجتماعي . وليس من الضروري أن تتفق المراحل والأقسام في
مختلف التعاقبات المكونة داخل نطاق الثقافة الواحدة أو بين مختلف الثقافات .
وهناك تطابقات جزئية مثل تكرر نشأة الكتابة في العصر الحجري الحديث ،
غير أن هذا التطابق ليس شيئاً عاماً شاملاً . وإذا ما انصرف تفكيرنا إلى تعاقب
ثقافي بأكمله — أي إلى المراحل الشديدة التركيب في النمط الثقافي الكامل
لشعب معين — فإننا نجد عدداً أقل من التعاقبات الضرورية والتي لا يمكن
قلبها ، أما بين الشعوب المختلفة فإن نسبة الاختلاف الواضح في السمات
الثانوية ، بل وفي بعض المعالم التي تعتبر أولية في أغلب الأحيان (كالتكنولوجيا
المادية) تنحو إلى الزيادة عندما نعقد مقارنة بين هذه التعاقبات الشاملة » . (١)

(١) تجاهل هذه الحقيقة بافتراض « وحدة التاريخ الثقافي بالنسبة لمرحلة
مينة من التطور » ، يسميه العالم بدني Bidney « المغالطة في مذهب التطور » =

والتطور الثقافي محدود المدى من حيث قابليته للتوجيه أو التحديد ، وبصفت لنتون Linton هذه الحقيقة وصفاً صادقاً في قوله « إن الأساس التكنولوجي لأي مجتمع لا يبين شكلاً واحداً لأي من النظم الأخرى المتصلة به ، ولكنه يحدد عدد الأشكال الممكنة ويستبعد أشكالاً معينة أخرى استبعاداً كاملاً » (١) وتقرر مارجريت ميد Margaret Mead هذه الحقيقة بشكل أعم في قولها إن كل مرحلة تخضع للحالة السابقة من المعرفة ، وهي الحالة « التي قد تحدد عدد المستحدثات البديلة ، ولكنها لا تستطيع أن تحدد أيّاً من المستحدثات الكثيرة الممكنة ، هو الذي سوف يظهر » (٢) . ولقد شملت اهتمامات هذه عالمة ميداناً واسعاً ، وفي رأيها أن الأنماط التي لا يمكن قلبها تشمل اللغة والأسرة ، واستخدام الأدوات ، وإعداد الطعام ، والملابس ووسائل الحماية ، وتنظيم الأسرات الجماعية ، ونظام علاقة الإنسان بالعالم المنظور ، (ومن حيث الفن) « فكرة عن تطوير الزخرفة (بما في ذلك نوع من الحركة النمطية والصوت النمطي ، والزر كشة النمطية على جلد جسم الإنسان والأدوات المصنوعة » . ولقد كتبت تقول إن هذه الأنماط المكتسبة لا يمكن قلبها لأنها تتعلق بأنواع من السلوك الثقافي تشترك فيها كل جماعة من بني الإنسان ، بحيث أن جماعة صغيرة من البالغين على الأقل لا بد أن تحتفظ بها وتعيدها من جديد إذا حدث أن تعرضت للفناء . وثمة ابتكارات معينة تبقى « كاتجاه رئيسي لتطور ثقافي تكون فيه العناصر المختلفة مرتبة في تعاقب تصاعدي من مستويات التنظيم » . وتشمل هذه ما نسميه التعاقبات المكونة في الأمور الآتية : التكنولوجيا ، استخدام الطاقة ، التنظيم الاجتماعي ، والدين .

= (وهي مناقشة فعلا ولكن ليس في كل لمذاهب التطور . ص ٢١٨ من كتاب)
Theoretical Anthropology

(١) ص ٥٠ من كتاب The Tree of Culture

(٢) ص ١٨٤ من كتاب Behaviour and Evolution (١٩٥٨ New Haven)

تأليف A. Roc and S.S. Simpson فصل عنوانه Cultural Determinants of Behaviour

وعلى هذا الأساس فإن « التغير التطوري التوجيهي في الثقافة يمكن اعتباره حتمياً ، والشئ الوحيد القابل للتغير هو الوقت الذي سوف يجيء فيه مرحلة تالية » (١) .

ويجمل بنا أن نذكر ثانية ، عند ملاحظتنا لآراء علماء الأنثروبولوجيا في هذه النواحي المختلفة للتطور الثقافي ، أن تفكيرهم ينصرف أساساً إلى المراحل الباكورة ، بما في ذلك السمات الرئيسية للحضارة الصناعية الحضرية دون السمات الخاصة للثقافات المتقدمة . ومن ثم فإن ما يقال عن التعاقبات التي لا تتغير ولا تنقلب لا ينطبق بالضرورة على تقلبات الفن المتحضر ، وربما يكون المنصر « التوجيهي » هنا أقل بكثير منه في الفن البدائي والثقافة البدائية بوجه عام .

ومع ذلك فإن هناك الآن تعميمات فرضية في علم الأنثروبولوجيا على نطاق أوسع بكثير مما حدث في السنوات الأخيرة حتى الآن . ففي مؤتمر شيكاغو الذي عقد في سنة ١٩٥٩ لاجاء ذكرى دارون المثوية طرح للمناقشة قول بعض المؤرخين إن الأدلة القائمة على الملاحظة ، تؤيد حدوث أربعة تطورات - حاسمة أو قل أربع ثورات (٢) هي :

- ١ - إنتاج الطعام ، وقد بدأ تدريجياً حوالي سنة ٧٠٠٠ ق . م
- ٢ - تطور بدأ في عدة نواح هي الكتابة ، واستخدام المعادن ، وبناء المدن ، وقيام الصروح السياسية ، وذلك حوالي سنة ٣٠٠٠ ق . م
- ٣ - ظهور الديانات القائمة على أساس من العقائد والتنظيم ، وذلك ابتداء من سنة ٦٠٠ ق . م

(١) المصدر السابق من ٤٨٣ - ٤٨٤

(٢) المجلد الثالث من « Evolution after Darwin » (شيكاغو ١٩٦٠)

من ٢٠٩ - ٢٢٦ . فصل Issues in Evolution . وينسب هذا القول إلى كروبيير .
والفضل خلال المناقشة ينسب أيضاً إلى تشايلد وهوايت Childe and White

٤ - تطور تقدمى سريع فى العلم ، والتكنولوجيا ، والاختراع ، والصناعة ، والأثروة ، ابتداء من حوالى سنة ١٦٠٠ بعد الميلاد .

ومفاهيم المراحل هذه هى نتيجة للكثير من التعميم القائم على ما لوحظ من تعاقبات فى مختلف الثقافات وخاصة فى أوروبا والشرق الأدنى ، وإن لم يقتصر ذلك على هذه الجهات . وهى تعاقبات مركبة أكثر من أن تكون تعاقبات مكونة ، وتصف تغيراً فى نواح كثيرة ، كما تصف انتقال التركيز واتجاهات التغير من أحد المكونات إلى آخر ، مما يتعلق بضرورات الحياة فى المرحلة الأولى ، وبالحضارة العامة فى الثانية ، وبالدين فى الثالثة ، وبالنشاطات الدينية فى الرابعة .

٦ - المراحل الثقافية

كما تراها مختلف العلوم :

الأركيولوجيا ، الأنثروبولوجيا ، علم الاجتماع

هذه العلوم وكثير من العلوم الأخرى وغيرها من فروع الدراسات تتضافر اليوم ، كما سبق لها أن فعلت فى القرن التاسع عشر ، على إلقاء بعض الضوء على ما يظهر من أنماط التاريخ الثقافية . وهناك اختلاف فى الرأى فى كل هذه العلوم حول الأنماط الموجودة فعلاً . ولا يرجع اختلاف الكتاب حول موضوع المراحل الثقافية إلى فترة التاريخ التى يكتبون فيها عن هذا الموضوع فحسب ، بل يعود أيضاً إلى نظرتهم الفلسفية إلى هذا العالم ، سواء كانت طبيعية ، أو مثالية أو ثنائية (١) ، أو غير ذلك .

واقف بنى بعض الكتاب الطبيعيين فكرتهم عن المراحل على أنواع الأدوات والعمليات التكنولوجية مثل « البرونز » و « استخدام المعادن » ،

(١) المذهب القائل بأن العالم واقع تحت تأثير مبدئين أحدهما خير والثانى شر .

وقد أطلق عليهم اسم « الماديون » ولو أنهم ليسوا فلاسفة ماديين ،
وهم لا يتجاهلون الظواهر العقلية ، أو يحطون من قيمة الفن والعلم ،
ولكنهم يترعون إلى اعتبارها أموراً تحددها العوامل المادية والاقتصادية
إلى حد كبير ، وحتى عندما يتحدثون عن الفن فإنهم يميلون إلى تأكيد
جوانبه المادية والحسية . وبعض هؤلاء الكتاب ماركسيون ، وبعضهم
ليسوا كذلك .

ومن الناحية الأخرى فإن المثاليين أو الروحيين من أنصار مذهب التطور
يميلون إلى تقسيم المراحل على أساس النمو العقلي وأساليب التعبير الذهنية
والرمزية ، وهذا النوع من التطورية يترزع من حيث الفن إلى تأكيد العناصر
العقلية أو الروحية ، ومن ثم فإن هيجل أقام مراحل الثلاث ، الرمزية ،
والكلاسيكية ، والرومانسية - على أساس العلاقة بين العقل العالمى وبين
أشكال الفن الحسية فى الأزمنة المتتالية . وهذا التراث الفكرى
يميل إلى الإقلال من شأن وسائل الفن الحسية وكل الفروق التى تقام بين الفنون
أو الأساليب على أساس حسى أو مادى . وعلى هذا فإن كروتشه Croce
يحط من قيمة كل محاولة لتصنيف الفنون . ولقد درج علم الأنثروبولوجيا
العالمية على تأكيد تراث المذهب الطبيعى أو الوضعى (المعرفة القائمة على دراسة
علمية للظواهر الطبيعية) ، مع ظهور بعض الأصوات المعارضة بين الحين
والحين كالعالم كروبير ، وهى أصوات تدعو إلى زيادة الاهتمام المباشر بالأفكار
والأساليب الفنية كعوامل لها أثرها كأهداف وقيم . ومن الناحية الأخرى
فإن الفلاسفة كانت فى العادة تحت تأثير النفوطيعية الثنائية أو المثالية ، وكان
أكثر زعمائها من رجال الكتب والمناقشات النظرية ، ومن ثم فإن الكلمات
والأفكار دون الأشياء المادية هى التى زودتهم بمادة نظرياتهم .

وهكذا ترى أن نظريات الإنسان عن التاريخ لا تتأثر بخلفيته الفلسفية
أو الدينية فحسب ، بل تتأثر أيضاً بالميدان العالمى الذى يعمل فيه ، فالفيلسوف

أو مؤرخ الأفكار ، حتى إذا كان من الطبيعيين أو الوضعيين ، فإنه يغلب عليه . أن يتصور المراحل الثقافية على أساس التطور العقلي ، ولهذا اعتبرها الفيلسوف كونت Comte لاهوتية وميتافيزيقية ووضعية أو علمية . أما مؤرخ الدين فإنه يغلب الفكرة القائلة بأن التعاقب بدأ بالاعتقاد البدائي في وجود الأرواح والسحر ومنه إلى تعدد الآلهة المنظم ، ثم جاء التوحيد ، ثم المذهب الطبيعي ، وكل هذه الأشياء تعتبر في نظر مثل هذا المفكر بمثابة السمات الرئيسية والمعالم الأساسية المميزة للمراحل في التاريخ الثقافي . أما عالم الاجتماع أو الساسة فإنه يميل إلى تحديد المراحل على أساس الأنماط والنظم الاجتماعية والسياسية ، كما أن مؤرخ الفن يحددها على أساس أساليب الفن المختلفة كالأسلوب « الواقعي » أو « الرومانتيكي » أو « الزخرفي » . وتزداد حدة هذا الاختلاف بفعل تخصص الدارسين في مختلف الميادين والافتقار إلى الربط الفعال بينها .

واقعد كان ف . جوردن تشايلد من علماء الآثار أساساً ، وبوصفه هذا كان يهتم أعظم الاهتمام بعالم الأشياء المادية التي يتكرر ظهورها . وقد انضح الفرق بين هذه الفكرة عن الثقافة وبين الفكرة الأنثروبولوجية التي « تنظم كل نواحي السلوك الإنساني التي ليست فعالاً لا ارادية - فطرية أو غرائز » ، بما في ذلك اللغة والمنطق ، والدين والفلسفة ، بالإضافة إلى التعبيرات المادية لهذه النواحي غير المادية (١) . ولقد احتفظ في مباحثته للموضوع ، كما رأينا ، بالتقسيم الثلاثي الذي قام به العالم مورجان وهو تقسيم المراحل إلى مرحلة الوحشية ، والهمجية ، والحضارة ، ولكنه حاول أن يعيد تعريف كل وفق أدلة ظهرت بعد ذلك . ويرةول تشايلد إن الأركيولوجيا قد أثبتت في كل مكان أن استخدام الحجر في صنع الأدوات والأسلحة سبق استخدام المعدن ، وأن استخدام

(١) كتاب Social Evolution ص ٣٠ وما يليها ..

النحاس أو البرونز سبق استخدام الحديد (١) . ويؤكد أيضاً أن أقدم المجتمعات في أنحاء العالم الحديد والقديم كانت تعيش دائماً على صيد الحيوان والأعماك أو على جمع الطعام ، دون أى شيء آخر ، أما الزراعة فلها بدأت بعد ذلك دائماً ، كما أن الزراع الأميين يسبقون المواطنين المتعلمين على طول الخط ، ومن ثم فإن نظرية تشايلد عن المراحل تنتظم عدة مراحل مكونة ، تعتبر كل منها واحدة لا يختلف فيها مكان عن مكان آخر في أنحاء العالم . ويضاف إلى ذلك أن هذه المراحل تتطابق : بمعنى أن مرحلة معينة في مكون واحد تتوافق مع مرحلة معينة في المكونات الأخرى دائماً أو عادة . وعلى هذا فإن تشايلد يقبل التعاقب الذي قال به مورجان من حيث المبدأ : ويقول « إن مرحلة الوحشية أقدم من مرحلة الهمجية ، ومرحلة الهمجية أقدم من مرحلة الحضارة ».

وهذا تعاقب مركب يشتمل على عدة تعاقبات مكونة ، ولكنه لا ينتظم كل مكونات أية ثقافة واحدة ، وهو لذلك تعاقب مركب جزئي . وكذلك ليس من المحتم أن تكون كل السمات المتصلة بهذه الأقسام الثلاثة ثابتة لا تتغير . ثم يتساءل تشايلد في كتابه « التطور الاجتماعي » عما إذا كان في الاستطاعة استنتاج أى تعميم مماثل من ملاحظة التتابعات فيما يختص بنواحي الثقافة الأخرى، مثل أنظمة القرابة . وبعبارة أخرى إلى أى مدى نستطيع أن نؤكد في صدق أن تعاقباً شاملاً من السمات أو المراحل الثقافية ثابت لا يتغير ؟ فالتعاقبات في صنع الأدوات وإنتاج الطعام تتطابق إلى حد ما ولكنها لا تتطابق تماماً ، غير أن أياً منها لا تتطابق تماماً مع تعاقب القرابة ، إذ ليس هناك تعاقب ثابت بين الانتساب إلى الأم والانتساب إلى الأب أو بين الانتساب إلى الأم وحكم الأم . وينتهي تشايلد إلى أنه ، « ليس هناك أمل كبير في أن تصل

(١) المصدر السابق ص ٢٩ .

الأركيولوجيا إلى ربط الأنظمة الاجتماعية بمراحل النمو الثقافي التي تحددها على أسس اقتصادية» (١) .

وكثيراً ما يشير علماء الأنثروبولوجيا إلى قصور الحقائق الأركيولوجية عن أن تكون مادة يبنى منها إطار كامل لنظام المراحل العامة . ولكن هل يستطيع هؤلاء أن يفعلوا أحسن من ذلك استناداً إلى ما لميدانهم الخاص من ظاهرات أكثر تنوعاً ؟ إن ميدانهم أكثر اتساعاً لأنه يشمل إلى جانب الأدوات المصنوعة المادية معالم غير مادية كالقراءة واللغة . وهم يتناولون بالبحث زمناً أطول ، يبدأ بثقافات ما قبل التاريخ وينتهي بالثقافات البدائية الحديثة ولكنهم لا يقولون إلا القليل نسبياً عن الحضارات الأسى ، قديمة أو حديثة . ومن ثم فإن تعاقباتهم لا تزودنا بمخطط واف يمكننا من تحديد مراحل في الفنون المتحضرة ، والتعاريف التي أطلقها ستواردر ، كما ورد تلخيصها في الفقرة السابقة ، تنتقل من مكون إلى آخر ، « ف عصر الحديد » يشير إلى مادة صنع الأشياء ، « والزراعة » تشير إلى طريقة الحصول على الطعام ، « والامبراطورية » تشير إلى التنظيم السياسي وهكذا . وهذا شيء يمكن تبريره إذا كان العامل الأساسي المحدد مختلفاً في العصور المختلفة ، وهو أمر جائز تماماً .

٧ - المراحل الاجتماعية والسياسية :

يتزع علماء الأنثروبولوجيا ، شأنهم شأن علماء الاجتماع ، إلى تأكيد أهمية التنظيم الاجتماعي . ومن ثم فإن روبرت . م . آدمز Robert M. Adams يصف قيام الحضارة أساساً في صورة المقارنة بين المجتمعات المستقلة التي تركز حياتها حول المعابد وبين الدولة الطبقية العسكرية التي يقطن شعبها المدن (٢) .

(١) المصدر السابق ص ١٦٥ .

(٢) ص ١٥٥ من كتاب The Evolution of Man

وفي رأى مورتون ه. فرايد Morton H. Fried ان التنوع الاجتماعى هو الذى يحدد التطور أساساً ، وأن هناك « انتقالاً حتمياً تاريخياً » من مجتمع يتساوى فيه الناس ، إلى مجتمع يتميز فيه البعض بمنزلة معينة ، ومن ذلك إلى مجتمع الطبقات ، ثم إلى مجتمع الدولة « (١) .

ومن وجهة نظر علم الاجتماع التاريخى وعلم السياسة فإن H.E. Barnes يجمل فيما يلى « المراحل الرئيسية فى التطور السياسى للإنسان » . ويقدم هذا المجمل على أنه الانتاج المشترك لعلماء الاجتماع من Gumplowicz إلى جدينجز Giddings و ماكلويد MacLeod (٢)

١ - المجتمع القبلى

أساس القرابة

العلاقات الشخصية فى السياسة

٢ - مرحلة الاقطاع الانتقالية

الروابط الشخصية فى التنظيم الاجتماعى

الأساس شبه الاقليمى للسياسة

نشأة الملكية فى الاعتبار السياسية

٣ - الدولة الاقليمية والمجتمع المدنى

الدول المدن

امبراطوريات العصر القديم التى أسسها زعماء القبائل

الدولة القومية

(١) انظر Paul On the Evolution of Social Stratification and the State : (Radin Memorial Volume).

(٢) ص ١٨ MacLeod, The Origin and History of Politics, (New York 1931 Historical Sociology, New York, 1948).

المطلقة

النيابية

الديموقراطية « جمهورية النظام عادة »

٤ - المجتمع السياسى الفعال والاقليمى فى المستقبل :

الاتحادات الفدرالية السياسية ومناطق النفوذ

التمثيل الوظيفى أو المهنى

وهذا المحمل يغفل كل الاغفال ذكر الأدوات والتكنولوجيا المادية ، فهو يقوم على أساس مكون آخر وهو التنظيم الاجتماعى والحكومى : وعلى هذا يظل السؤال قائماً وهو ، إلى أى مدى يمكن ادخال المراحل التكنولوجية وغيرها من المراحل المكونة فى هذه المراحل بما يتفق مع الحقائق ؟ وإذا افترضنا دقة هذا المحمل من حيث المراحل الاجتماعية السياسية ، فهل يزودنا بإطار نستطيع أن نضع فيه مراحل مقابلة لها فى تاريخ الفن والدين والنمو الفكرى ؟ وهل هناك أسلوب معين أو عدة أساليب فى التصوير ، والنحت ، والعمارة ، والموسيقى ، والشعر يمكن أن تقابل الإقطاع ، أو الدولة المدينة ، أو الامبراطورية التى تقوم على سلطة زعيمها ؟

إن مثل هذه الأسئلة تظل قائمة تتطلب الإجابة ، وسوف نعود إليها فى فصل تال ، ورغم أن بعض المؤرخين يزودنا بتمائلات قليلة معينة ، إلا أنها تفتقر إلى ربط كامل منتظم ، ومن الجائز أنه لا يوجد ربط من هذا النوع ، ومن الجائز أيضاً أننا لا نعرف قدرأ كافياً عن الحقائق حتى الآن .

وعلى أية حال فإن ما يمكن قوله عن المحمل الذى وضعه بارنز ، هو أنه يبدأ بما قبل التاريخ ويصا إلى الوقت الحاضر فى تسلسل زمنى ، وبهذا يقدم لنا إطاراً أطول من أى إطار زودنا به علم الأركيولوجيا أو الأنثروبولوجيا

الحديث . وفيما يختص بطوله الزمني ، فإنه إطار يمكن أن ندخل فيه جماع تاريخ الفنون كلها . وبما أنه يبدأ بالقبيلة المكونة من ذوى القرني في وقت غير محدد فهو يتسع لتقبائل القديمة والحديثة معاً ، كما أن المراحل التكنولوجية المتعاقبة من الصيد وجمع الطعام إلى الصناعة الآلية ، ومن الحجر إلى الصلب والقوة النووية ، يمكن أن توضع كلها في قاسمة موازية لهذا المحمل كخطوة نحو إيجاد مدى الصلة بينهما . وكذلك يمكن تلخيص جماع تاريخ كل فن في عدة مجملات موازية ، لتحقيق الغرض نفسه . وإن تتبع خط البحث هذا ابتداء من نظام اجتماعي سياسي للمراحل إنما يعنى اتباع الطريقة الاستنباطية على نحو التعديل الذى أدخله تشايلد على نظام مورجان .

أما مدى الصلة التى قد يستطيع المرء اظهارها بين مختلف التعاقبات المكونة فإنه لا يثبت أو يدحض حقيقة التطور العامة في الفن وفروع الثقافة الأخرى ، فإذا كانت الصلة ضعيفة فإن ذلك يعنى ببساطة وجود اختلاف كبير في اتجاهات عديدة ، لا بين الشعوب والأماكن فحسب ، بل بين عديد التطورات المكونة التى تصنع فيما بينها التطور الثقافى في جملة . ومثل هذه التطورات ، شأنها شأن تطورات الحيوان والنبات ، تتشعب في طرق كثيرة مختلفة ، لا يوجد بينها إلا رباط ضعيف قوامه ما يكون بينها من التقاءات وصلات سببية . وبعبارة أخرى فإن مختلف فروع الثقافة الإنسانية تتطور مع بعضها بعضاً إلى حد ما ، ويتطور كل منها على حدة إلى حد ما ، وليس من الضروري أن تصا إلى مراحلها الرئيسية أو طفراتها الثورية في نفس الوقت . ومثل هذا الكشف لن يثير الدهشة مطلقاً لأنه كان موضع حدس وتخمين فترة طويلة . وليس هناك من يتوقع أن يجد بين تواريخ كل فروع الحضارة تقابلاً دقيقاً في كل النقاط إلا إذا كان من أشد المتطرفين في مذهب التطور المتوازي (وهم طائفة كادت تنقرض اليوم) ، وليس هناك كذلك من ينتظر أن يكون

الشعر قد غير أسلوبه تغييراً جذرياً كلما ظهر مصدر جديد من مصادر القوة المادية . غير أنه صحيح أيضاً أن الشعر والفنون الأخرى تبدو عليها آثار الثورة الصناعية ، وحتى الماركسيون الذين يؤكدون أكثر من أغلب الناس ما للجانب الاجتماعي من أثر على الفن لا يؤكدون وجود تكامل صارم تام . ومن الوجهة الأخرى فإن وجود صلة جزئية ضعيفة هو أمر له دلالة لأنه يمكننا من أن نرى ونفهم بصورة أكثر اكتمالاً تلك العمليات المتفاعلة في التغيير الثقافي .

ولاشك أن المؤرخين وعلماء الاجتماع سوف يزودوننا بمجملات للمراحل أكثر دقة وأبلغ دلالة ، من وجهات نظرهم الخاصة . ذلك أن المجل الذي وضعه بارنز يعتبر مجللاً شديداً الإيجاز ، ويتطلب ايضاً مفصلاً لكل مرحلة من حيث المعالم الاجتماعية والسياسية وغيرها من المعالم الأولية والثانوية ، ويحتاج إلى تقسيم أصغر وإشارة إلى أمثلة تاريخية — مثل الشعوب والتواريخ والأماكن التي توضح كل مرحلة . ولقد وضع كتاب كثيرون مثل هذه المجملات غير أن واحداً منها لم يحظ بقبول عام ، ومن أسباب ذلك أن المرء عندما يحاول أن يقسم المجل إلى أقسام أصغر ويزيده ايضاً فإنه كثيراً ما يخوض في قضايا جدلية مثل أسبقية الانتساب إلى الأم . (١)

ترى إلى أى مدى تقابل قائمة الأنماط في المجل الذي وضعه بارنز ذلك التعاقب الفعلي للنمو الزمني ؟ من الجائز بوجه عام أن هناك تقابلاً ، غير أن هذا التقابل ينبغي أن يخضع للشرط المألوف وهو أنه لا تزال هناك أمثلة

(١) يقول بارنز « ليس هناك دليل على أن انتساب الجماعة إلى الأم يقترب بثقافة مادية أدنى ، أو أن الانتساب إلى الأب يقترب بحياة اقتصادية أدنى » .
(المصدر السابق ص ٦٠)

قائمة لأنماط كثيرة سابقة إلى جانب أنماط لاحقة . فإذا أخذنا قطاعاً عرضياً
لثقافة المعاصرة فإننا نتبين أنماطاً كثيرة عتيقة لا تزال باقية في وضوح ،
وقد دخل عليها تعديل كثير أو قليل بفضل اتصالها بالأنماط المتقدمة .
وهذا يصدق على المكونات التكنولوجية والمكونات الاجتماعية السياسية في
هذه الثقافات البدائية الحديثة ، كما يصدق أيضاً على المكونات الفنية . فإلى
أى مدى إذن تبتّ إلى الوقت الحاضر أنماط فنية تمثل الأنظمة الاجتماعية
القبلية وغيرها من الأنظمة الأقل تطوراً ؟ وما هي التعديلات التي
اعتورتها من حيث الأساليب بفضل المؤثرات الخارجية ؟

الفصل الثالث عشر

الكتابات النظرية الحديثة عن تاريخ الفن

١ - الإغفال الحديث للمشاكل الفلسفية في تاريخ الفن استمرار المقاومة ضد مذهب التطور الثقافي

لم تلق نظرية التطور في الفنون إلا القليل من اهتمام المؤرخين الغربيين خلال النصف الأول من القرن العشرين ، وذلك القليل الذى قالوه عنها كان أغلبه في جانب المعارضة . وكانت القضية ، فيما يختص بتاريخ الفن كما في العلوم الاجتماعية ، لا تزال مهوشة مرتبكة بسبب الاختلاف على مدلول كلمة « التطور » ومعانيه فيما يتعلق بالظواهر الثقافية ، وكثيراً ما كان تفكير المدافعين عنه والمهاجمين له منصرفاً إلى أشياء مختلفة كل الاختلاف دون أن يتبينوا هذه الحقيقة .

وكان البحث الدقيق والاستناد المغالى فيه إلى الوثائق يشكلان أسلوب ذلك العصر ، كما كانت كل صياغة للنظريات موضع الشك . وكان لرد الفعل الذى أحدثه العالم بوس Boas في علم الأنثروبولوجيا ما يقابله في تاريخ كل الفنون ونقدها ، بما في ذلك الموسيقى والأدب ، وفق نزعة مشتركة إلى تجنب القضايا الفلسفية أو رفضها دون اهتمام أو مبالاة . وكان علماء تاريخ الفن ينهون إلى أن الدراسة السليمة تتطلب التركيز الشديد على فن واحد

وعصر واحد . وما حان منتصف القرن العشرين حتى كانت النظرية القائلة بأن الفن ينمو كجزء من التطور الثقافي قد أغفلت تقريباً ، فيما عدا أن بعض الأصوات كانت تنكرها في إيجاز بين الحين والحين .

٢ - « علم الفن » الألماني وعلاقته بفكرة التبيان التاريخي جوانبه التطورية والمضادة للتطور

فلنعد الآن خمس سنوات إلى الوراء لنلتقط بعض خيوط الفكر الألماني في القرن التاسع عشر . إن كل دراسة تاريخية في الوقت الحاضر للفنون البصرية تدبر بالفضل لحركة « علم الفن » في البلاد الناطقة باللغة الألمانية في الجزء الأخير من القرن التاسع عشر ومستهل القرن العشرين ، رغم أن هذا الاسم الذي أطلق عليها مترجماً عن الألمانية لم يحظ قط بقبول دولي واسع . ولم توضع لهذا العلم حدود دقيقة ، غير أن رجالاً من أمثال سمبر ، بوركهارت ، جروس ، فيدلر ، ريجل ، دفوراك ، ولفن ، كشرأ ما يوضعون في قائمة قادة ذلك العلم وأئمنه . وقد امتد نفوذهم إلى المؤرخين الناطقين بالانجليزية ، وإلى المؤرخين الفرنسيين والإيطاليين ، لا عن طريق مؤلفاتهم الخاصة فحسب بل بفضا دروس وكتابات العلماء الشبان الذين تلقوا تدريبهم في ألمانيا ثم هاجروا إلى الولايات المتحدة وإنجلترا حيث قاموا هناك بالتدريس لمن سوف يعهد إليهم في المستقبل بالتدريس في الكليات والإشراف على المتاحف .

ولقد قبل بعض هؤلاء القادة الذين سبق ذكرهم نظرية التطور في الفن ، بينما نبذها البعض الآخر ، ولقد سبق أن رأينا أن إنتاج سمبر وجروس يتفق مباشرة مع التطورية الطبيعية ، وكان هذان العالمان يهتمان اهتماماً كبيراً بالأنثروبولوجيا والفن البدائي ، كما أكد الإثنين تأثير البيئة الاجتماعية والمادية

على الفن ، ووضعنا نظريات تتناول أهداف « علم الفن » الحديد وأساليبه وهو العلم الذى عقدا آمالا واسعة .

وانصرف علماء آخرون انصرفاً أكثر إلى الفنون المرفهة للحضارات المتقدمة ، وتقبل بعض هؤلاء المنهج التطورى ، وعلى رأسهم ماكس دفوراك الذى كتب مؤلفاً عن العلاقات بين تاريخ الفن وتاريخ الأفكار (١) فأصر على استمرار التطور الفنى الذى اعتبره بوجه خاص بمثابة قدرة متزايدة على تمثيل الطبيعة بصورة دقيقة. ولقد وجه إليه النقد، كما وجه إلى من سبقه من التطوريين ، لأنه بائع فى تأكيد أهمية القدرة فى مجال الفن على تمثيل الطبيعة . ومن المؤكد أن التطور الفنى لا يشكل كل تاريخ الفن أو تاريخ التصوير ، وربما لا يشكل الجزء الأكبر من هذا التاريخ ! ولكن دفوراك ، بتقديمه الدليل على أن التطور الفنى من طبيعته الاستمرار والتراكم خلال الفترات الطويلة ، أضعف بصورة خطيرة تلك النظرية الشائعة التى تقول بأن كل عصر قائم بذاته ولا قرين له ، بحيث أنه ليس هناك استمرار حقيقى من عصر إلى عصر .

وتقترن هذه النظرية الأخيرة فى مجال الفن باسم ألو ريجل Alois Riegel ولكنها تنحصر من حركة « التبيان التاريخى » فى فلسفة التاريخ التى كانت سائدة فى القرن التاسع عشر ، وطبقها ريجل وغيره على الفنون المرفهة ، وهذه الحركة ، كما لاحظنا فى فصل سابق ، كانت بوجه عام مضادة للتطور ، ومن حيث الفنون فإن فكرة التبيان التاريخى اتجهت نحو الاعتقاد بأن أسلوب

(١) ظهرت الطبعة الأولى من Kunstgeschichte als Geistesgeschichte فى سنة ١٩٢٢ . وفى سنة ١٩٢٤ ظهر كتاب Das Raetsel des Brueider van Eyck ولقد لخصه ويكه A. Hauser فى كتاب The Philosophy of Art History (لندن سنة ١٩٥٨) ص ٢٢٢ . وهو يتحدث فى صفحات ١٢٠ - ١٢٧ - ٢٢٢ من فيدلر. وويلج. وولفن اما عن مكان حركة « علم الفن » فى تاريخ علم الجمال فيمكن الرجوع الى كتاب A Critical History of Modern Aesthetics : Listowel ص ٢٠١

كل عصر ، وكل عمل فى معين ، كان فى سمائه الرئيسية قائماً بذاته ولا قرين له ، وله قيمته المطلقة . ورغم أن كل الأساليب تهدف إلى تمثيل الطبيعة تمثيلاً أميناً ، « فإن لكل أسلوب طريقته الخاصة فى فهم الطبيعة » على حد قول ريجل ، الذى قال أيضاً إنه من العسير أو المستحيل على فنان فى أحد العصور أن يرى أو بصور بطريقة عصر سابق ، كما أنه من العسير علينا اليوم أن نفهم أساليب ذلك العصر . فتاريخ الفن هو تاريخ مفاهيم متعاقبة عن الطبيعة ، وطرائق مختلفة لرؤيتها وتمثيلها ، وليس هناك تقدم أو استمرار من عصر إلى عصر .

واتباع هذه الفكرة على طول الخط إنما يعنى استبعاد أى علم حقيقى للفن ، وأية فكرة عن تاريخ الفن تقول بأن للفن طابع الانتشار أو نزعة إلى الانتشار ، بصورة تطويرية أو بأية صورة أخرى . ومع ذلك فإن هذه الفكرة لم تتبع إلى هذا الحد من التطرف . ويرى أرنولد هوسر Arnold Hauser أن فكرة التبيان التاريخى ، فى تطبيقها على التنون إنما تنطوى على تناقض ، فهى « ترجع كل حدث تاريخى إلى أصل فوق طاقة الفرد — أصل مثالى أو إلهى أو بدائى » بينما تقرن بذلك « معالجة مميزة تؤكد أن المنجزات التاريخية ليست فذة فحسب ، بل لا يمكن محاكاتها مطلقاً ، وبذلك ينتهى إلى أن كل منجز تاريخى وبالتالي كل أسلوب فى ، يجب ألا يقاس إلا بمعايره الخاصة المعترف بها . » ومن ثم فإن الإرادة الخاصة أو الهدف الخاص لكل فنان بفرده هو الفكرة الرئيسية فى رأى ريجل عن الفن .

ومن جهة أخرى فإن ولفن ، الذى كان بالمثل متأثراً بفكرة التبيان التاريخى يميل إلى الإقلال من شأن دور الفنان الفرد ، ويقرر أن قصد الفنان واتجاه أساوبه هما من إنتاج عصره ، ويحدد هذا العصر . ووفقاً لنظرية ولفن فإن الأشكال المرئية وأساليب التمثيل ، لها تاريخها الخاص وقوتها على التحكم

فى مبول الفنلن الفرءىة والقومىة . وهءا التفسىر لنظرىة التبلان التارىخى فى عبال الفن هو أقل معارضة للتطورىة من ملىء أنه يقوم على أساس الأنباط والتعاقبات ، وسوف نرى أن ولفلن ىنفصل عن التطورىة فى نواح أخرى . وعنءما كان ىكتب عن الفن أشىاع فكة التبلان التارىخى فلنهم لم ىتمسكوا ءواما قط بنظرىة التفرءىة الكاملة ، وهى نظرىة ىتضح سخفها عنء أقل تملل لها ، بل إن رىجل نفسه أشار إلى التشابه بىن رسم صوء الأشخاص فى عهد روما الامبراطورىة وفى القرن السابىع عشر على أنه ضروب من الباروك نسبه إلى قانون أعلى (١) . ءلك أنه لا ىوجد عمل فى ولا أسلوب من الأساللب يمكن أن ىكون فءاً بصورة كاملة لأن كلاً منها ىتسم بسمات واضعة ىشارك فىها مع غىره من نفس النوع ، وهى على الأقل أعمال أو أساللب فنىة ، ومنتجات من صنع المهاراة الإنسانىة ، وكل الأعمال الفنىة التى تستءلم فى صنعها وسىلة معبنة كالألوان مثلاً إنما تشرك على أقل تقءىر فى تلك الوسىلة ومستلزماتها ، وإذا كانت ظواهر الفن فءة فى نوعها حقىقة لما كان هناك وصف لأوجه الشبه بىن الأعمال الفنىة التى تصع بأسلوب معىن . كل هذه الحقائق الواضعة إما ىتجاهلها أنصار فكة التبلان التارىخى ، أو ىطرحونها جانباً مستءلمىن حجة زائفة سهلة هى أن كل التشابهات هى مجرد تشابهات خاربىة سطىحية ، بىنما « المهاىا الكامنة » فءة فرىءة . غىر أن سخف هذه الفكة ، إذا أخذت بحرفىتها ، لم ىكن عانةً ىحول ءون اتساع نفوذها وبقائه ملاءا ىرع إلى أولئك الءىن ىرغبون فى الهرب من المذهب الطبقى العالمى فى المواضع الثقافىة ، وإذا ما تكرر قول نصف الحقىقة ءون تءىء بءكر كلمة « جزئياً » أو إلى ءءما « ، فإنه ىتعلب إلى زىف وكذب ، ولقد رأىنا أن السمات الفءة والنوعىة فى الفن لها أهمىتها لمؤرخ الفن ولمن ىهم بالنواحى الجمالىة . وبقلمنا تشبه أءءات الفن الأحداث الأخرى ولها تعاقباتها ،

(١) عن هوسر من ١٩٥٠ .

كما يحدث في إنتاج فنان معين أو مدرسة فنية معينة ، ففي الإمكان وضع تعميمات تاريخية سليمة .

ومن الناحية الأخرى ، فإن النواحي البناءة في منهج فكرة التبيان التاريخي كما وضعها ريجل وغيره من علماء « علم الفن » ينبغي أن تلقى التقدير الواجب . فنصف الحقيقة الصحيحة في نظرية التفردية إنما يكمن في أن الفن يتسم بتنوعات حقيقة ، لا تقل في واقعيتها عما هناك من أوجه شبه ، وكثيراً ما تكون أطراف وأدعى إلى الاهتمام . ذلك أن هذه التنوعات تساعد على تمييز التطور الفني من التطور العضوي ، الذي توحد فيه أيضاً سمات مميزة واضحة وإن لم تكن عادة موضع اهتمام العلم . ولقد سبق أن بالغ التطوريون وغيرهم في وصف التشابهات في مجال الفن ، وبذلك شوها الصورة ، وكان لمؤرخي الفن في التسعينات ، شأنهم شأن فرانتز بوس وتلاميذه في علم الأثرولوجيا بعد ذلك بجيل واحد - ، كان لهؤلاء جميعاً عذرهم في الدعوة إلى دراسات استيعابية تجريبية في فنون معينة وفي ثقافات وعصور معينة .

وكان « علم الفن » بوصفه علماً للمستقبل ثورة جزئية على علم الجمال والفلسفة كما تطورا في ألمانيا . وكان هذان العلمان قد اهتمتا اهتماماً كبيراً بمسائل القيمة ، فعلم الجمال الكانتي (نسبة إلى الفيلسوف كانت) ، اهتم بوضع معايير ومستويات تستند إلى العقل للجمال والفن الجيد متصلة بمبادئ العدالة الأخلاقية ، واهتمت الميتافيزيقا الهيجاية بالتاريخي على أساس أنه تقدم روحي توجه السماء . أما العلماء من أصحاب العقلية العلمية ، فلقد لمسوا الحاجة إلى طرح مثل هذه الاعتبارات التقييمية بجانب إلى حد ما ، لكي يحاولوا دراسة الفنون دراسة وصفية متخصصة .

وهنا يثور سؤال من الذي بدأ « علم الفن » ؟ والإجابة على هذا السؤال تتوقف بعض الشيء على وجهة نظر المرء القومية ، وعلى وجهة نظره

الأيديولوجية . فالطبيعيون والوضعيون ، وخاصة في فرنسا وإنجلترا يميلون إلى إرجاع الفضل إلى العالم تين Taine ، وإلى الاتفاق مع لورد لستول Listowel على أنه كان ، في مجال الفنون ، « أحد مؤسسي الأسلوب التجريبي التاريخي المقارن ، الذي يلائم العلوم الطبيعية ، على النقيض من الأسلوب الاستنباطي الذي كان يتبعه الميتافيزيقيون في القرن التاسع عشر » (١) لما أن كونت ، وسبنسر ، وسمبر كان لهم يد في وضع هذا العلم بالاشتراك مع غيرهم من قدامى الطبيعيين المتخصصين في النقد وعلم الجمال ، أما الماركسيون فإنهم يرجعون نشأة هذا العلم إلى ماركس وإنجلز ، كما أن بعض الكتاب ينسبون الفضل إلى كونراد فيدلر Konrad Fiedler (١٨٤١-١٩٠٥) . وإلى ألواريجل (١٨٥٨ - ١٩٠٥) ولهذا فإن ليونللو فنتوري ، وهو مؤرخ إيطالي للفن من أتباع هيجل ، كتب يقول « إن فيدلر نبذ التأملات حول ماهو جميل لكي ينشغل بالفن دون غيره وعلى هذا النحو يعتبر مؤسس علم الفن ، بوصفه متميزاً عن علم الجمال (٢) » . وكذلك اعترض فيدلر على مناقشة « الفن » بوجه عام ، على أساس أن الفنون المحددة وحدها هي الحقائق الجمالية . وئمة نقطة جدلية في « علم الفن » ، وهي إلى أي حد ترمز مجردات مثل « روح العصر » إلى أية حقيقة محددة . ولقد كان من خصائص تفكير التاريخيين استخدام مثل هذه التعميمات الميتافيزيقية من ناحية . بينما يصرون من الناحية الأخرى على أن المحاولات العلمية للتعميم فيما يختص بالتاريخ هي محاولات غير سليمة ولا أساس لها .

وعلى أية حال فإن محاولة فصل علم الفن عن علم الجمال والفلسفة ، كانت محاولة فائرة تعوزها الحماسة ، وحتى أولئك الذين نلروا أنفسهم

(١) ص ١٠٩ من كتاب A Critical History of Modern Aesthetics

(٢) ص ٢٧٨ و ٢٨٥ من History of Art Criticism.

أما الكتاب الرئيسي للعالم Fiedler وهو Schriften über Kunst فقد صدر

في ١٩١٢ - ١٩١٤ .

« للرؤية المجردة » فإنهم حاولوا ذلك بنظرة لم تتجرد كثيراً من الميتافيزيقا . ذلك أن هذا الفصل كان مستحيلاً في الجو العقلي المشبع بالمثالية الذي ساد ألمانيا فيما قبل الحرب ، ومن ثم فإن هؤلاء العلماء لم يحاولوه بصورة حدية ، كما لم يحاوله الطبيعيون مثل سمير وألن ، إذ من المستحيل أن نتجنب في العلم كل فروض فلسفية مسبقة . والسؤال الرئيسي ، من وجهة نظر برجماتية هو : ما هي المعارف البديهة الأكيدة والاكتشافات الجديدة الأكيدة التي يؤدي إليها التكيف الفلسفي للمرء ؟ ان ابتعاد « علم الفن » ابتعاداً جزئياً عن الفلسفة الأكاديمية حرر العلماء وهياهم لمزيد من الملاحظة المباشرة والتعميم المحدود في مجال خاص ، ولقد أفاد المثاليون والطبيعيون من ذلك الابتعاد في جمع مادة مذهلة من المعلومات عن الفنون ، غير أن الاتصالات بعلم الجمال والفلسفة ظلت قائمة بصورة فعالة حتى جاء هنار ونشبت الحرب العالمية الثانية فتخطمت الدراسة الإنسانية . يقول فنتورى « كان لابد من بناء جسر بين علم الجمال وبين تدوين الحقيقة الفنية تدويناً يقوم على الملاحظة والاختبار ، ولقد سمي ذلك الجسر علم الفن » (١) . (وكان هذا العلم جسراً للذهاب والاياب ، ذلك أن المثاليين أنفسهم أقرّوا ضرورة الخروج من أبراجهم لكشف بعض الظواهر التي عبرت فيها الروح العالمية عن نفسها ، وخاصة في مجال الفن ، حيث كان المظهر الجمالي هو « الحقيقة » الرئيسية التي ينبغي تفسيرها . فإن فلسفة المرء زودته بالمعالم والأدوات اللازمة لهذا الكشف ، غير أن الرحالة عادوا من رحلتهم محملين بمواد جديدة ساعدتهم على تجوير علم الجمال والفلسفة نفسيهما .

وفي سنة ١٩٠٦ بدأ ماكس دسوار Max Dessoir تحرير « جريدة علم الجمال وعلم الفن العام » كان عنوانها المزدوج معبراً عن الرغبة في توحيد

(١) المصدر السابق ص ٢٧٢ .

علم الجمال الفلسفى والنشاطات النظرية الأعم لعلم الفن . وبعد ذلك حل اصطلاح واحد قصير هو « علم الجمال » مكان الاصطلاح المزوج ليكون اسماً للموضوع الموحد ، الذى أصبح الآن تجريبياً إلى حد كبير ، فى طريقته دون أن يتجاهل المشاكل الفلسفية والسيكولوجية التقليدية .

وترتب على الحاجة إلى تجنب الفروض التقييمية فى البحث التاريخى الحديد أو الإقلال منها إلى الحد الأدنى ، أنها أبعدت الباحثين عن التطورية الطبيعية والتطورية المثالية . واقد رأينا أن التطورية الطبيعية كان لها فى القرن التاسع عشر فروضها التقييمية الخاصة ، وكانت بطيئة فى التخلّى عن نظرة التفاؤل التى ورثتها عن كوندورسيه وسبنسر ، والى تمثلت فى الاعتقاد بأن التطور كان بالضرورة تقدماً . وكانت بطيئة فى التخلّى عن الشعور بالتفوق الأوروبى فى منتصف العصر الكفنتورى من حيث الفن والثقافة ، وفى تبين أن التمثيل الواقعى الدقيق لم يكن القيمة الوحيدة ، حتى فى « الفنون التمثيلية » ، وأن ما يسمى « الفن البدائى » قد يستحق التفوق من بعض الوجوه .

ومن ثم فإن العالم ألو ريجل ، عندما طالب بأن كل أسلوب وكل عصر ينبغى أن يتناوله البحث على أساس أنه أسلوب أو عصر قائم بذاته ، لا على أساس أنه مجرد تدهور أو مجرد خطوة نحو الكمال الذى بلغته أثينا أو فلورنسا ، أقول أن مطالبة هذه تضمنت ثورة على مدرستى الفكر التطورى . ويقول ريجل أن كل عصر وكل أسلوب كان يعبر عن « طريقته الخاصة فى الرؤية والفهم » ، وهى طريقة ينبغى على المؤرخ أن يحاول فهمها فى شئ من العطف . وفى Stilfragen (١٨٩٣) ، اعترض ريجل على ما كان شائعاً من حط لقدر ما يسمى « الفنون الصغرى » القاصرة على الزخرفة وذلك بالمقارنة « بالفنون الكبرى » التى شملت الإنسان وتصرفاته . ولقد طبق هذا المنهج فى تتبع تاريخ الزخرفة القديمة وفى تحليل أسلوب من أساليب الفن الرومانى فى عهده الأخير

والذى طالما وصم بأنه باروك (١) . ولم يحاول ريجل ولا أتباعه أن يستعملوا بصورة منتظمة كل أحكام القيمة من كتابة تاريخ الفن ، فذلك يكاد فى المقام الأول أن يكون مستحيلا ، لأن مجرد اختيار المؤرخ لأعمال فنية معينة يجعلها موضوع كتابته ، إنما يعنى أن تلك الأعمال تستحق العناية والاهتمام بطريقة ما . وبضائف إلى ذلك أن ريجل أسهم اسهاماً بناءً فى نظرية القيمة بأن أظهر أن عصرًا وأسلوبًا واضح تدهور هما ، كثيرًا ما يكون لكل منهما قيمته الجمالية الخاصة ، فضلا عن أنها يؤديان إلى أسلوب جديد أعظم وأكثر تقدماً .

ومن ثم فإن الدافع إلى التقييم وهو دافع لا يكاد يقاوم ، تغلب على الرغبة فى وضع علم وصفى للفن ، كما أن الهدف من التخصص فى سمات الفن - البصرية ، والشكلية والأسلوبية ، وهو هدف مثير أدى إلى تهذيب النظرة الجمالية وتوسيع أفقها ، قد بولغ فيه بعد ذلك حتى أصبح عقبة لا تزال سائلة ، تؤمن بأن القيم النظرية الخالصة المجردة هى وحدها التى تستحق أن يتناولها الفن المنظور وأن مادة الموضوع التى يمثلها الفن ليس لها أهمية فى هذا المجال . وأن المرء ، حتى عندما يشاهد عملاً فنياً واقعياً ، يجب عليه أن يتجاهل مادة الموضوع بقدر ما يستطيع .

وتحولت الحركة التى تزعمها ريجل ، عن تطويرية القرن التاسع عشر لا من حيث قيمة الأساليب الماضية فحسب ، بل فى الاقلال من التركيز على تعاقبها لتكوينى أيضاً . ذلك أن أكبر اهتمام لدى أنصار مذهب التطور فى القرن التاسع عشر ، فيما يخص أى أسلوب أو أية ثقافة ، كان منصرفاً إلى كيفية اتفاق هذا الأسلوب أو هذه الثقافة مع العملية التطورية كلها ، من حيث ما لهذه أو ذاك من قيمة ذاتية . فكانوا يتفاضلون عن المعالم الخاصة

Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Oesterreich- (١)
Ungarn (1901).

المميزة ويهتمون بالمعالم التي توضح التعاقبات الأكبر، وضاع بذلك ما للعصر الواحد من طابع خاص وصفة غالبية ، كما طغت اتجاهات طويلة المدى على ظواهر لم تدم طويلا ولكنها هامة بارزة ، ويبلغ في اعتبار أعمال فنية معينة مجرد أعمال مهدت لعمل فني لا حق لها. ومن الجائز أن المنهج الجديد لم يكن أكثر صدقاً ، غير أنه كان منهجاً لازماً لتصحيح الوضع ، لأن الوقت حان إذ ذاك لنسيان التعاقبات التكوينية الكبيرة فترة من الزمن ، والنظر بإمعان إلى منتجات مكان وزمان معينين على أنها منتجات قائمة بذاتها ، كما يشاهدها المرء في أحد أروقة المتاحف - تعبيرات مرمدية مختلفة ، ويجد فيها تعبيرات مختلفة من عمل العقل الإنساني. وقد كتبت الكتب عن « الفن الذي لا يحده زمن » وعن الفن الذي « لا ينتهي إلى عصر » ، في محاولة لكبح جماح طلاب الفن عن المبالغة في أهمية التواريخ والمؤثرات ، ودفعهم إلى النظر بعناية أكثر إلى كل عمل فني كما هو اليوم.

٣ - « النقد الجديد » في الأدب

الوجود المستقل للفن

كانت الحركة التي سميت « النقد الجديد » في الأدب ، إحدى الحركات الكثيرة المماثلة في الدراسة المتصلة بالفنون خلال عدة عشرات من السنين بعد الحرب العالمية الأولى . وهي حركة توصف في بعض الأحيان بأنها النصية Contextualism بوصفها نظرية أدبية . ولقد اعترضت هذه الحركة على التمداد في استخدام المناهج التطورية ، والتاريخية وغيرها من المناهج التكوينية كأساليب في معالجة الأدب ، ودعت إلى اهتمام أكثر بكل شاعر على حدة باعتباره كلاً مستقلاً . وفي العشرينات من القرن العشرين كانت مدرستا النقد المسميتان المدرسة الاجتماعية ومدرسة التحليل النفسي قد استبدت بهما الرغبة في إظهار اثر العوامل الاجتماعية والشخصية على الفنان وعمله إلى حد دفعهما في بعض الأحيان إلى إهمال الصفات الكامنة في العمل نفسه ، أو إرغمهما

على اعتناق نظرية مسبقة تتناول الباعث عليه وتكوينه . وكانت هذه الحركة مرحلة رد فعل مضاد للتاريخية ، وانطوت على تصحيح مفيد لوضع قائم ، على أساس أنها دعت إلى قراءة كل مؤلف على حدة في دقة وإمعان وتقدير للناحية الجمالية . وقد أدت إلى الكثير من الدراسة الاستيعابية للكلمات وأنماط الأفكار ، وأصوات الألفاظ ، وأنواع المجاز التي يستخدمها مختلف الشعراء . وفي بعض الأحيان كانت هذه الدراسة تنطوي على تطرف في الدقة والتظاهر بالمعرفة ، غير أنها أسهمت في نمو علم التحليل الشكلي والأسلوبى . ومع ذلك فقد بولغ في « النصية » على يد أولئك الذين نبذوا كل محاولات تهدف إلى ربط العمل الفني بالعوامل الخارجية الاجتماعية أو التي تتناول حياة الفنان نفسه ، ولم يلاحظ هؤلاء جميعاً أن هذه المناهج المختلفة إنما هي مناهج إضافية مكملة ، وليست وحيدة أو متعارضة ، ويمكن الجمع بينها في العملية الكلية التي تستهدف الفهم والتذوق - (١) ولقد وصف والتر ستن Walter Sutton هذه « النصية » في شكلها الأكثر تطرفاً بأنها « فكرة شائعة تقول بأن القصيدة الشعرية هي كل مقدس أنتجه الخيال الجامح الخلاق ، وبأن الفن مملكة من الخبرة قائمة بذاتها ، ورمز متكامل ، وأداة للمعرفة البحتة التي تفهم بطريقة غامضة » (٢) . والشعر إنما يهبط على الشاعر في حالة تأمل مستغرق ، ولا يرتبط بالعالم الخارجى ارتباطاً سببياً . وبين وولتر ستن العلاقة بين النصية « النقد الجديد » وبين النظرية الرومانتيكية العضوية التي وضعها كولوريدج Coleridge ، ومذهب التصوف Mysticism الذي وضعه ييتس Yeats ، ومثالية كروتشه ، وغير ذلك من الاتجاهات

(١) هذه النظرية المتعددة شرحها جيداً R.P. Blackmur في كتابه Language as Gesture وفي كتاب A Critic's Job Work (نيويورك ١٩٣٥)
 (٢) Contextualist Theory and Criticism as a Social Art
 الفصل ١٩ من مجلة Journal of Aesthetics and Art Criticism، ص ٣١٧ -
 ٢٢٥ (ربيع ١٩٦١)

المعارضة - للطبيعية : وفي الإمكان ربط هذه الحركة من هذه الناحية أيضاً بفكرة التبيان التاريخي الذي ظهرت في القرن التاسع عشر .

وليس من اليسير في عصر يتسم بعقلية تاريخية الافراط في تجنب كل المناهج التكوينية ، ومن المؤكد أن مؤرخ الفن لا يستطيع ذلك . ومع أن مكان أى عمل فنى أو أى أسلوب في تعاقبه القريب المحدود هو شيء قلما يكون موضع تجاهل كامل ، إلا أن مكان ذلك العمل أو الأسلوب في التعاقبات الأوسع للتطور كان حتى وقتنا الحاضر موضع تجاهل إلى حد كبير .

وهناك جانب آخر للثورة على التطورية ، وللتمشي مع الانبجاعات الأخرى في علم الأنثروبولوجيا . فالتطوريون كانوا قد تغالوا في تأكيد أوجه الشبه بين كل الثقافات وأساليبها الفنية على مستوى معين ، ومع أن ل . هـ . مورجان كان واضحاً فيما قاله عن الفروق القائمة بين المراحل المتعاقبة كمرحلة العصر الحجري الجديد أو مرحلة الحضارة الأولى ، فإنه أعطى انطباعات بأن الثقافات كلها واحدة . أما من حيث أساليب الفن المتحضر فإن المؤرخين كانوا متأثرين متأثراً كبيراً بما هنالك من تشابهات كتلك التي وجدت بين فن المايا وبين الفن المصري ، وكان الاتجاه الأساسي في تفكيرهم أن كل أسلوب هو مرحلة انتقال بين أسلوب سابق وأسلوب لاحق . أما الآن فإن مؤرخي الفن ، ومن بعدهم علماء الأنثروبولوجيا ، أصبحوا يدعون إلى مزيد من الاهتمام بالفروق .

كذلك كانت التطورية قد أكدت ما هناك من صلة وثيقة بين الفن وفروع الثقافة الأخرى ، بما في ذلك العلم ، وبين كل فن والفنون الأخرى . وكانت تلك النزعة مبرأناً من الفكرة الرومانتيكية القائلة « بوحدة الفن » و « وحدة الروح » ، ودعمتها دراسات الثقافة البدائية التي لم يكن قد وضح فيها بعد ، ما هنالك من فروق بين الفنون وفروع الثقافة الأخرى ، أو التي لم تمارس

فيها تلك الفنون وفروع الثقافة الأخرى ، كل على حدة . وشارك في هذه النزعة الطبيعيون وبعض المثاليين ، وإن كان ذلك على أسس مختلفة ، لأن كليهما حاول التدليل على أن النمو الثقافي عملية كلية شاملة . ومن وجهة أخرى ، فإن فكرة التبيان التاريخي استهوت بعض المثاليين وبعض الثنائيين من ناحية أنها كانت تفصل بين العلم (وخاصة العلوم الطبيعية) وبين العالم الروحي ، عالم الفن والتاريخ والدين . واقد أكد بنديتو كروتشه استقلال الفن والتاريخ عن العلم ، بينما هاجم في الوقت عينه أولئك الذين يحاولون التفريق بين بعض الفنون والبعض الآخر على أساس أداة التعبير الفني ، أو الأساليب ، أو الشكل الحسي . وأصر على أن الفن واحد وإن كان مستقلاً عن العلم الطبيعي . وكذلك دعى فيدلر Fiedler إلى الاعتراف باستقلال الفن عن العلم والحياة العملية .

ونمة أفكار مختلفة راودت أذهان أولئك الذين دعوا إلى استقلال الفن ، فبعضهم كان يعنى « الفن للفن » ، أى حق الفن في أن يحكم عليه على أساس ما فيه من قيم متميزة ، وليس على أسس أخلاقية وغيرها من الأسس الخارجية . والبعض الآخر كان يعنى أن الفن ينبغى ألا تسيطر عليه عوامل سياسية أو غيرها من العوامل الخارجية . أما من حيث مشكلة العوامل التى تحدد الأحداث الفنية ، فإن التأكيد على استقلال الفن كان يعنى أنه ليس مجرد نتيجة لقوى خارجية ، طبيعية أو اجتماعية اقتصادية ، بل إن نموه من النوع الذى تحدده عوامل كامنة فيه ، فإذا كانت بعض الأنماط والتكررات قد ظهرت في تاريخه ، فإن ذلك قد يرجع إلى شئ في طابعه الداخلى الخاص وفي قوانينه الخاصة . ولم يكن مفهوم استقلال الفن مجافياً بصورة كبيرة للمثالية ، وهى التى أقرت فترة طويلة. تحرر الفن ، في جوانبه الروحية ، من قوانين الضرورة المادية . وبالنسبة للفيلسوف المثالى فإن استقلال الفن لم يكن يعنى تحرراً كاملاً من المسؤولية الأخلاقية أو من العلاقة السببية القائمة بينه وبين

النشاطات العقلية الأخرى ، لأن كل هذه النشاطات يمكن ارجاعها أساساً إلى العقل الكونى نفسه أو الإرادة الكونية نفسها ، وكذلك لم يكن معناه أن نواحى الفن المادية والتقنية لا تخضع للقوانين ، والحاجات والوظائف المادية ، لأن تلك النواحى لا يزال فى الإمكان تفسيرها تفسيراً مادياً ، على أن نتذكر دائماً أن مثل هذه النواحى هى مجرد جوانب سطحية وخارجية. ومن ثم فإن مؤرخ الفن الخاضع لتأثير المثالية ، والمتبع « لأساسيات الفن الكامنة » ، كثيراً ما كان يضطر إلى البحث عن تلك الأساسيات فى « شكل مجرد » ، حيث يكون الجمال خالصاً ، وليس مجرد جمال مرتبط بشئ آخر. ولقد أكد ريجل قيمة الزخرفة العربية المجردة، كما أن فوسيلون Focillon فى عصر لاحق ، رأى أن هناك منطقة داخلياً فى المزج الرياضى بين الزخرفة المتشابهة الكلئية والزخرفة القوطية على واجهات المباني . ومع أن مثل هذا الشكل كان بالضرورة يجسم فى مواد منظورة، بل إنه فى أغلب الأحيان كان يدخل ضمن إطار من التمثيل الطبيعى الذى يسير وفق أسلوب معين (كما فى المنمنمات الكارولنجية) أو يستخدم استخداماً مادياً (كما فى الكاتدرائيات) ، غير أن الزخرفة ، كالموسيقى ، يمكن أن تحرر نفسها إلى حد كبير من هذه الصلات الطارئة وتقترب من نقاء الفكرة كما أشار أفلاطون فى Philebus .

وفى الحق أن علم الجمال الطبيعى استطاع أن يرد على ذلك بأن كل أمثال هذه الأشكال « المجردة » نسبياً ، وغير الوظيفية أو غير التمثيلية نسبياً ، هى بالمثل منتجات عقول مادية وليست أكثر تحرراً من أى نوع آخر من الفن من مستلزمات التجسيم المحسوس . غير أن الطبيعيين ، فى واقع الأمر ، انصرف تفكيرهم إلى هذه الاتجاهات فى القرن التاسع عشر . وإذا استثنينا المدرسة الماركسية ، فإن علم الجمال الطبيعى كان ضعيفاً بوجه عام ، فتنقص أمام عظمة كانت وهيجل ، أما الجماليون الماركسيون فإنهم فى أغلب الأحوال

كانوا ينظرون إلى الشكل المجرد والحلية الزخرفية في شيء من التعالي على أنهما مجرد شكليّة Formalism ، وتعبير ضعيف يمثل مذهب اللذة الاقطاعي أو الرأسالي المتداعي ، ومن ثم فإنهم ناقشوا تلك الشكليّة في الأغلب بطريقة سلبية ، إذا حدث أن ناقشوها على الاطلاق ، وكالوا الاطراء بدلا من ذلك لأنواع الفنون التي تعالج بطريقة أكثر واقعية مصالح العامل الاقتصادية الاجتماعية . وفي القرن التاسع عشر كان المدخل القائم على المذهب الطبيعي إلى تاريخ الفن أكثر توجيهاً ، عن طريق الأنثروبولوجيا ، إلى دراسة الفنون البدائية والحرف النافعة كجزء من العملية التطورية كلها. وهكذا تركت الدراسة التفصيلية للشكل المجرد والتصميم ، والأسلوب في الفنون المنظورة المنحصرة ، وفي الموسيقى المنحصرة في أيدي العلماء الذين تدربوا في مدرسة المثالية الألمانية . وحتى إذا تظاهر هؤلاء بتجنب المسائل الفلسفية ، وبالإشارة إلى نواحي الفن الحسية والمادية والعملية فإن عقيدتهم الفلسفية كان يمكن عادة قراءتها بين السطور .

٤ - التحليل الأسلوبي والتكرار المنتظم مقارنة ولفن بين الكلاسيكي والباروك طابعها المضاد للتطورية

تناولت أعمال هنريخ ولفن Heinrich Wölfflin مجالات التصوير والنحت والعمارة ، كما تناولت الفنون الزخرفية ولكن في تركيز أكثر على جوانبها الشكليّة في صورتها المجردة . ولقد اختلف التاريخ والنقد الفني الجديد عن التاريخ الفني الأقدم عهداً في أنه لم يهتم كثيراً - بالمواضيع المثالة في قطعة من الفن أو بالمشاعر المعنوية التي تنقلها قطعة الفن في الناظر إليها . وفي العمارة والفنون النافعة ، أكد الجوانب المنظورة والشكليّة أكثر من تأكيده للجوانب الإنشائية والوظيفية . والاجتماعية . ولم تكن الجوانب التمثيلية والوظيفية موضع

تجاهل كامل من جانبه ، فكثيراً ما يشير إليها ولفن ، غير أنه يشير إليها أساساً كأمثلة نوعاً ما لسمه أسلوبية مجردة .

ومثل هذا التأكيد على نواحي الفن الحسية والشكلية يمكن أن يتفق تماماً مع التطورية ، إذ يمكن القول بأن الشكل والأسلوب يتطوران جنباً إلى جنب مع تطور الفعالية الوظيفية ، والتعبير العاطفي ، والقدرة على تمثيل الطبيعة تمثيلاً دقيقاً . غير أن ولفن ومعاصريه اتجهوا في هذا الشأن اتجاهاً مضاداً للتطورية .

ولم يوجه طلاب تاريخ الفن الغربيون اهتماماً إلى ناحية من نواحي نظرية الفن الألمانى أكثر مما وجهوه إلى الأزواج الخمسة من المفاهيم المتناقضة التى استخدمها ولفن فى المقارنة بين الفن الكلاسيكى الذى ساد أوروبا فى القرن السادس عشر وبين فن « الباروك » الذى كان سائداً فى القرن السابع عشر . ولم يكن القصد من هذه الأزواج الخمسة مجرد المقارنة ، بل قصد منها أن تبين خمسة أنواع من التطور التاريخي من أسلوب إلى أسلوب آخر . وقد ترجمت على الوجه التالى : (١) من « استعمال الخطوط إلى التصوير » (٢) من « المسطح إلى المحجوف » (٣) من « الشكل المغلق إلى الشكل المفتوح » (٤) من « التعدد إلى الوحدة » (٥) من « الوضوح المطلق إلى الوضوح النسبي » . وعلى العكس من الفلسفة الألمانية فإن معالجة ولفن كانت تبدو تجريبية بصورة تجديدية ، وحافزة على المزيد من الملاحظة . ومع أن مفاهيمه انحصرت فى الفنون المنظورة الثابتة ، إلا أنها سرعان ما أوجت إلى العلماء فى مجالات أخرى بمقارنات وتطورات مماثلة فى الموسيقى ، والأدب والمسرح وغيرها من المجالات . وأدت إلى مفهوم يزداد اتساعاً عن فن « الباروك » بحيث يشمل كل ثقافة القرن السابع عشر وروح ذلك العصر . ولقد اعترض غيره من العلماء بأن فن القرن السادس عشر ليس كله من نوع

« الباروك » على حد قول ولفلن . والواقع أن التعريف السليم لهذا المصطلح وغيره من المصطلحات الأسلوبية لا يزال موضع الجدل .

ولقد كانت مفاهيم ولفلن قابلة للتطبيق على نطاق واسع لأن السمات التي أشارت إليها كانت عامة ومستمدة من الملاحظة . وكان من السهل تمييزها في مجال واسع من الفن المتطور بصرف النظر عن الموضوع أو الفائدة . كذلك لم تكن مجردات بحتة ، بل كانت طرقاً لمعالجة مادة موضوعية ملموسة في الفن . فصورة تمثل « العشاء الأخير » ، أصبحت ترتيباً معيناً للأشخاص في المكان وتوزيع الضوء عليهم . ولم يكن ذلك حسياً بحتاً لأن عمق الصورة وقوتها يتوقفان على خيال المشاهد . ولقد أشير أيضاً إلى الأداء والسلوك المسرحي — والتعبيرات العاطفية ، ولكن في تركيز ثابت على نواحيها الشكلية . وحدث الشيء نفسه في فن البناء ، فذكرت الجوانب الإنشائية والوظيفية ، لكنها ذكرت أساساً على أنها تبين إحدى الخصائص المنظورة أو غيرها ، مثل الوضوح الشديد ، أو الروعة .

وهذا التضييق المتعمد لبؤرة الرؤية من جانب علماء الفن ، وهذا التجاهل للكثير مما كان النقاد والجمهور يعتبرونه من قبل على أعظم جانب من الأهمية ، كل أولئك كان مرتبطاً بالثورة المعاصرة على « مادة الموضوع » وما « يتصل بها من قيم أدبية » في الفنون المنظورة نفسها . وكان الانطباعيون ومن جاء بعدهم يتعمدون من حيث الشكل اختيار أشياء غير مشوقة كأدوات للشكل ، أو يشوهون أشياء مشوقة في العادة كوجه الإنسان أو جسمه ، فيحولونها إلى تصميمات شبه مجردة . وكانت الخطوة التالية هي التصوير المجرد البحت .

وفي غضون ذلك ترتب على ضيق رؤية المؤرخ ضياع شيء واكتساب شيء آخر ، وكما هي العادة حدث أن المنهج التخصصي أجاز رؤية دقيقة مركزة ، كتلك التي تميز بها برنارد برنسون Bernard Berenson لكشف دقائق

الأسلوب الفردى ، وما يصحب ذلك من إظهار الفروق الدقيقة بين الحقيقى والزائف ، وبين عمل الأستاذ وعمل مساعديه أو السائرين على نهجه فى سوق الفن الأصيل الذى كان ينمو ويتسع . وفى الوقت عينه فإن مشكلة التعاقب الأكبر ، ومكان كل أسلوب فى تاريخ الفن والثقافة ككل ، هذه المشكلة أصبحت موضع الإهمال فى أغلب الأحيان .

ولم يكن ولفن نفسه رجلاً دقيق الرؤية ، فى مقدمة كتابه المسمى « المبادئ » Principles اهتم بالمسالك التى كثيراً ما طرقتها الأساليب الفردية والقومية ، ثم انتقل إلى الموضوع الأكبر ، موضوع الأساليب المرحلية فى أوروبا عامة . ولكن رغم الحاجة إلى تركيزه على دراسة جوانب الأسلوب المنظورة ، فإن ذلك التركيز أشاع بين علماء الفن فكرة ضيقة بعض الشيء عن الأسلوب نفسه جعلتهم يعتبرونه شيئاً لا يشمل إلا القليل من العناصر التى يتألف منها الفن . ولطالما اعتبر الأسلوب فى نظر الأخصائى شيئاً يختلف عن التمثيل ، والتعبير ، والتقنية ، والفائدة أو الوظيفة ، شيئاً يمكن وصفه بألفاظ مجردة بحتة مفعمة بالحوية ، أكثر من أن يكون طريقة مميزة لاختيار كل المكونات وتنظيمها . وبالمثل ضاق مجال كتابة تاريخ الفن .

ولقد اهتم ولفن بالتعاقبات الكبرى لتاريخ الفن رغم أنه تجنب معالجتها تفصيلاً . فى خاتمة كتابه « المبادئ » ذكر أن التغير من الكلاسيكية إلى « الباروك » فى الفنون المنظورة لم يكن شيئاً خاصاً بأوروبا فى القرنين السادس عشر والسابع عشر فقط ، ولكنه حدث قبل ذلك عدة مرات وكان واضحاً فى التغير الذى اعتور العمارة والنحت من القوطى المتقدم إلى القوطى الأحدث عهداً ، وكان الأول تخطيطياً وكلاسيكياً بالمعنى الذى قصده ولفن بينما كان الثانى تصويرياً ومن طراز « الباروك » . واقتبس فى هذا الصدد رأى بوركهارت ودهيو بأن « المفروض أن هناك تكراراً منتظماً فى تاريخ العمارة ، وأن كل

أسلوب غربي مر بعصر « الباروك » كما مر بالعصر الكلاسيكي . ومن حيث الفنون التمثيلية قال ولفلن إن أحداً لا يجادل في « أن تطورات متماثلة معينة من التخطيط إلى التصوير حدثت أكثر من مرة في الغرب » . ويضاف إلى ذلك أن هذا التعاقب يكون عكسياً في بعض الأحيان . ومثل ذلك أنه حوالى سنة ١٨٠٠ ظهرت نظرة « تخطيطية » جديدة تعارض الطريقة « التصويرية » التي كانت سائدة في القرن الثامن عشر ، وامتلحها ديديرو ، ف . شليجا Schlegel فيما كتبوا من نقد . ولقد قال ولفلن إنه في مثل هذا التجديد لطريقة قديمة يبدو في أكثر الأحيان أن الفن قد تمكن من « البدء مرة ثانية من نقطة البداية » . غير أن نظرة أكثر إمعاناً تدل على أن الفن لا يعود تماماً إلى النقطة التي وقف عندها من قبل ، بل إن هناك تنوعاً ومزجاً بصفة دائمة .

وهذا المفهوم للتكرار المنتظم في تاريخ الأساليب يقرب ولفلن من نظرية الدورات القديمة ، مزوداً بدليل جديد مستمد من تحليل الاتجاهات في الفن الأوربي المنظور . كما يمكن التوفيق بينه وبين التطورية ، غير أن هذا المفهوم ، كما تركه ولفلن ، ليس تطورياً ، ان لم يكن مضاداً للتطورية .

٥ - ما الذي يسبب التغير في الفن العوامل الكامنة التي تحدد التغير (مذهب الحتمية الفطرية) والتعاليم المثالية

ريجل - Riegl ، فوسيون Focillon ، كرامريش Kramrisch

يشير ولفلن في نفس الفصل الختامي لكتابه « المبادئ » سؤالاً عن السبب في حدوث مثل هذه التغيرات الدورية في الفن وما يتصل بالفن من وسائل معرفة العالم ، ثم يتعرض في إيجاز لبعض الإجابات التقليدية ، وكلها في نظره لإجابات غير وافية ، لأنها تتركنا ونحن لا نزال نسأل عن السبب في أن قوى

التاريخ تعمل بهذا الأسلوب بالذات ، ولكنها إجابات تصلح كنقاط بدء للتفكير .

ويرى ولفن أن هناك احتمالين « فهل يحدث التغير في أشكال المعرفة نتيجة لتطور داخلي ، ... بمعنى أن جهاز المعرفة يكمل نفسه بنفسه إلى حد ما ، أم أن هذا التغير محدد دافع خارجي ؟ » ويجب ألا نفترض وجود أداة داخلية تعمل بصورة أوتوماتيكية لإنتاج سلسلة معينة من الأشكال تحت أى ظرف وتحت كل الظروف . ويقول : « إن بعض أشكال الإدراك الحسى لها وجود سابق بحيث تشكل إمكانيات معينة ، أما كونها تنمو وتتطور ، وكيف يحدث ذلك التطور ، فإن هذا كله يتوقف على ظروف خارجية . ومن ثم فإن ولفن يستنتج أنه قد يكون هناك شيء من التحديد يهيء سلسلة محدودة من الأشكال التى يصلح بعضها بديلا للبعض الآخر ، وتختار الظروف الخارجية بعض هذه الأشكال لعملية التطور الفعلى . وعندما حدث ارتداد من الأسلوب التصويرى إلى الأسلوب الكلاسيكى فى سنة ١٨٠٠ » كان الحافظ الرئيسى هو الظروف الخارجية على وجه التأكيد . غير أن هذه الظروف - تتألف من « إعادة تقييم الوجود » بوجه عام ، ومن تغير فى اتجاهات الفكر ، - وبعبارة أخرى فإن ذلك هو « المناخ السيكولوجى » الذى تحدث عنه تين Taine ، والتركيز فى رأى ولفن إنما يتجه إلى أن هناك عوامل كامنة تحدد التغير بصورة تكاد تكون غامضة كما يتبين من إطرائه لديو Dehio لأنه كان يؤمن « بتاريخ الشكل يطور نفسه من الداخل » . ويقرر ولفن أن تاريخ الأشكال يمكن تفسيره بأن كل شكل يظل حيا ، ويوجد شكلا آخر ، وأن كل أسلوب يهيء إلى أسلوب جديد . ويقول « إن تأثير الصورة على الصورة كعامل له أثره فى الأسلوب ، هو أهم بكثير مما ينتج مباشرة من محاكاة الطبيعة » .

ولقد كان ريجل أكثر وضوحا من ولفلان فيما يتعلق بهذه المسألة ،
فعارض مذهب الطبيعة الذى نادى به سمير Semper ، واقترح نظرية
جديدة تفسر تكوين الأساليب ، هى نظرية الرغبة فى الفن ، أو النزعة
إلى الفن ، وإنك لترى ليونللو فتورى - وهو من المثاليين - يمتدح ريجل
لأنه جاء بهذا « التأكيد المثالى » للروح الخلاقة بدلا من الاعتماد على الوظيفة ،
والمادة ، وأسلوب الأداء (١) ، وهو الاتجاه الذى نادى به سمير الطبيعى
المذهب ولم يقم ريجل بتعريف نظريته تعريفا صريحا ، ولكنه طبقها كنفىض
لجود الاعتماد على أساليب الأداء فى محاكاة الطبيعة. وليست هذه النظرية مجرد
تجميع للمقاصد الفنية الخاصة بالعصر ، ولكنها قوة حركية حقيقية ، أو قل
نزعة إلى أسلوب معين. يقول الكسندر دورنر Alexander Dorner لقد تركت
ندوة تاريخ الفن التى عقدها أدولف جولد شمت Adolf Goldschmidt
فى برلين ، وأنا من المؤيدين المتحمسين للمفهوم الديالكتيكي للتاريخ
الذى وضعه ريجل ، وهو مفهوم يربط تطور الفن بالاستقطاب الأبدى
التقليدى بين الروح والجسد . وبناء على هذا المفهوم فإن الروح ، وأفكارها
العامّة البحتة تنحت قشرة الصور الحسية . وبفضل الخواص الأبدية الإلهية
التي تتصف بها النفس فإنها ترتفع من ملموسات الأفكار الحسية الموضوعية ،
إلى ضوئيات المفاهيم الذهنية الذاتية ، من المستوى الملموس إلى التمثيل العقلى
الأعلى للفضاء » . (٢) وعلى طريقة الفيلسوف كانت فإن ريجل حاول أن
يكشف استناداً إلى العقل ما للترعة إلى الفن من اتجاهات وعناصر ممكنة ،
وظن أنه فعل ذلك على أسس من الملموس والمنظور . ولقد أقام مقوماته
على ملاحظة وتحليل أساليب الزخرفة عبر التاريخ ، مستبعدا منها عناصر
أساسية معينة ، ثم رتبها ترتيبا تكوينيا . ولقد أنبه المثالى فتورى على اتجاهه

(١) مؤلف «فتورى» سابق الذكر . ص ٢٨٥

(٢) ص ١٥ من كتاب The Way Beyond Art (نيويورك ١٩٥٨)

نحو التجربة حتى بهذا القدر البسيط لأنه بذلك « فقد الاحساس بأبدية الروح الانسانية » .

ولقد كان المقال الذى كتبه هنرى فوسيون Henri Focillon (١) وعنوانه حياة الأشكال La Vie des Formes واحدا من المقالات الفلسفية القليلة التى ناقشت فى الربع الثانى من القرن العشرين تاريخ الفن . ولقد تساءل فوسيون ، استنادا إلى مجال دراسته الخاصة للفنون المنظورة فى العصور الوسطى ، عن التغيرات المنتظمة التى تظهر فى أشكال وأساليب الفن دائمة التغير ، وعن سبب حدوثها ، إذا كان هناك شىء من ذلك . وفى رأيه أنه لا يوجد إلا ما يكاد يكون انتظاما جزئيا تقريبا مقترنا بقدر من التنوع والاختلاف بحيث لا يمكن تفسير ذلك الانتظام بأنة قاعدة بسيطة . ولقد طبق عدة نظريات دون أن يجد واحدة منها وافية تماما . فلا حتمية صارمة ، ولا فوضى التغيرات التى تحدث بمحض الصدفة . وكانت فكرته عن تاريخ الفن متعددة النواحي تقريبا مع ميل قوى نحو النظرية القائلة بوجود عوامل كامنة تحدد التغير . وعلى غرار الكثيرين من الكتاب الفرنسيين الذين كتبوا عن الفن فى أنه كثيرا ما ضحى فوسيون بوضوح التعبير وصفاته فى سبيل استخدام الاستعارات الشاعرية والتلاعب الجميل بالعبارات ، وبذلك يشكك القارئ فيما إذا كان يقصد أن تؤخذ عباراته على حرفيتها . فاذا أخذت بأية صورة على معناها الحرفى فإنها تعبر عن ميتافيزيقا مثالية فى أساسها ، وفق التعاليم الأساسية من أفلاطون إلى كانت ثم إلى هيجل ، ولكنه أدخل عليها بعض التعديلات .

أما فيما يختص بأسباب التغير فى الفن فان فوسيون يجيب بسبل من المجازات التى توحي بأن أشكال الفن لها حياة مستقلة وقوة خاصة بها . فهو

(١) صدر فى باريس سنة ١٩٣٤ ، وترجم الى الانجليزية تحت عنوان The Life of Forms (نيويورك سنة ١٩٤٨) .

يقول « لذا كل الحق في افتراضنا أن الأنماط التشكيلية تشكل نظاما من الوجود له حركة الحياة وروحها ، وأن هذا النظام يتصف بحركة الحياة وأنفاسها » . فكل تغير في الفن يؤدي إلى تسيرات أخرى ، وفي كل عمل من أعمال الزخرفة الإسلامية ، « يبدو أن هناك حافزا من نوع ما يثير الفنان ويدفعه إلى زيادة الأشكال » . ويقول أيضا : « ان الشكل حياة متحركة في عالم متغير » . وان الأسلوب « هو نمو وتطور يكمن اتساقه الأساسي في وسائل كثيرة من حيث أنه يختبر نفسه ، ويبني نفسه ، ويحطم نفسه » . والأشكال « تدعن لمنطق داخلي منظم » ، وجدلية هذا الأسلوب « تقبل وتتطلب مساهمات جديدة تتفق مع حاجاته الخاصة » . ويقول أيضا « إن حياة الأشكال ليست نتيجة الصدفة ، ولا تبعث على خلقها ضرورات تاريخية . بل إن الأشكال تخضع لقواعدها الخاصة - وهي قواعد كامنة في الأشكال نفسها ، أو قل ، في مناطق العقل » .

ويذكر فوسيون الحجيج التي أوردها بريال Bréal معارضا بها القول بأن للشكل حقيقة بوصفه هذا ، أو تفسير الشكل على أنه وجود حي . ثم يسلم بأن الأشكال التي تعيش في المكان والمادة إنما تعيش في العقل أولا ، وأن نشاطها الخارجي لا يعدو أن يكون عرضاً لعملية داخلية . وهذه النتيجة المستمدة من فلسفة كروتشي لا تتضمن إجابة على السؤال الدائم عن طبيعة العقل ، والكيفية التي « تعيش » بها الأشكال هناك . غير أن فوسيون يبدو قانعا كل القناعة بالتفسير المثالي .

وإن موقف فوسيون المعارض للتطورية واضح جلي ، فهو يحذر من « أخطار التطور ، وانتظامه الخادع ، ومساره الذي لا ينحرف ، وجدواه ، في تلك الحالات الجدلية المحيرة التي يثور فيها نزاع بين المستقبل والماضي ، كما يحذرنا من وسيلة التحولات والتغيرات ، وعجزه عن

إفساح المجال للطاقة الثورية التي يتصف بها المخترعون» (١).

كل هذه الاتهامات تبين في وضوح أن فوسيون لا يفكر في التطورية عامة ، ومعناها الأوسع ، بل في نوع من التطورية الحامدة كل الجمود ، والتي تقرر أن النمو سار من مرحلة بدائية إلى مرحلة أرقى ثم أرقى في خط واحد. وسرعان ما نتبين أنه يقصد « بالتطور نظرية » التطور العضوية الخاصة بنمو أساليب معينة ، كما فعل تين وسيموندز Symonds ، وليس نظرية التطور الخاصة بالفن أو الثقافة ككل . وهو يعنى بها : نشاطا من جانب الأسلوب في عملية التعريف الذاتي ، أى أن الأسلوب يعرف نفسه ثم يتهرب من ذلك التعريف . ويقول إن التطور يمكن اعتباره عملية ديلكتيكية أو تجريبية . (والقول بأن الأسلوب « يعرف » نفسه بطريقة منطقية وديالكتيكية إنما يعنى اتباع آراء هيغل تماما) .

ويعتبر فوسيون حامما في رفضه لنظرية تين بوجه عام ، وفي رأيه أنها ليست نظرية غير وافية فحسب ، بل هي نظرية منفردة . ومع ذلك فهو يتبع تين في نواح عدة ، مثل مفهوم « الصورة السيكولوجية » التي تلعب فيها الجغرافيا والأسلوب الفنى دورا . ونكرر موافقا ، تلك النظرية المألوفة التي تقول بأن الأسلوب ، إذا استطاع النمو ، فإنه يمر في أربع مراحل متعاقبة ، أو أربع حالات ، أو أربعة عصور : هي العصر التجريبي ، والكلاسيكى ، وعصر التهذيب ، وعصر « الباروك » . وهو يمتدح والدمار ديونا Waldemar Deonna لأنه بين أن هذه الحالات « تنصف بنفس الخصائص الشكلية في كل عصر وفي كل بيئة » . وهذا يفسر التشابه بين الأسلوبين اليوناني والقوطي القديم ، وبين الفن اليوناني في القرن الخامس قبل الميلاد وفن النحت في مستهل القرن الثالث عشر ، وبين الزخرفة

(١) ص ٨ المصدر نفسه .

القوطية المظهرية المغالى فيها ، والزخرفة المتشابكة (الروكو كو) Rococo في القرن الثامن عشر . وهو يقول بحق في معارضته لمغالطة التطور من مرحلة البدائية إلى مرحلة أرقى في خط واحد . «إن تاريخ الأشكال لا يمكن تميزه بخط واحد صاعد» . ويقرر أن أسلوبا ينتهى ، وأسلوبا آخر يبعث إلى الحياة . وهناك تشابه بين فوسيون ووافلن في أنه يفكر على أساس تكرار منتظم ممتد بلا حدود ؛ أى أن أسلوبا يحىء بعد أسلوب في تكرار دورى منوع بعض الشيء دون أى توجيه شامل أو نمو عام .

ويرفض فوسيون المذهب التحديدى الذى يبلغ درجة من الجُمود قد يجعله «يفضل الأعمال الفنية عن الحياة الانسانية ويخضعها لآلية عمياء ، ولتعاقب يمكن التنبؤ به بصورة أكيدة» ، ويقرر ان في الفن من الناحية الروحية تنوعا وتجريبا حرا . (أكد كانت وشار أن العبقرية لها من الحرية ما يمكنها من وضع قواعدها الخاصة) ، ويقول إن هذا لا يرجع إلى «البيئة ، والجنس ، والزمن» كما يقول تين ، بل يعود بصورة جزئية إلى أن كل مرحلة في تطور الأسلوب تفتح مجالا جديدا لامكانيات شكلية ، يختار الفنان من بينها ما يشاء .

وكذلك يرنجع هذا التنوع والتجريب إلى أن هناك «اثنوجرافية روحية» تتألف من أنماط متنوعة متكررة من الشخصية أو «أسرات العقل» تحترق كل الأجناس ، فالوسط الفنى يلائم أنواعا مختلفة من العقل ، وأنواعا مختلفة من الفنانين في مختلف الأوقات ، وإن عقول أسرة روحية معينة لتشعر فيما بينها بصلة معينة تتجاوز كل قيود الزمان والمكان ، وكل أسلوب يبحث عن أسرة روحية معينة ، والفنانون المتماثلون في طابعهم يعرف بعضهم بعضا ، ويستنجد بعضهم ببعض ، ويميلون إلى التعبير عن أنفسهم بأنماط

متماثلة من الشكل ، بغض النظر عن الزمن الذى يولدون فيه ، وكثيرا ما يقاومون مناخهم الثماني .

وربما كان هذا أعظم إسهام إيجابي أصيل أسهم به فوسيون فى هذا الموضوع ، وهو اسهام يمكن قبوله على أساس المذهب الطبيعى . وإنه افترض مفر ذلك الذى يقول بأن هناك أنماطا معينة من الشخصية تنزع بطبيعتها إلى أن تنتج أنواعا معينة من الفن ، حتى وإن كانت مجرد مجموعات من الأساليب الجارية السائدة . أو مختارات من البدائل القائمة ، وأصحاب هذه الشخصيات يتزعون إلى ذلك حينما يولدون وفى أى مكان يولدون . ولقد ذكر ولیم جيمس ، وهو الذى أشار اليه فوسيون ، أن بعض الناس يولدون «بتفكير واقعى» وبولد البعض «بتفكير غرض» ، وبعض الناس تجربيون ومتشككون بصورة جامدة ، والبعض يتزعون بطبيعتهم إلى الأخذ بعقائد دنيوية أخرى . وقال جلبرت سليمان أن هنالك من يولد ولديه بعض الميول التحررية ، ومن يولد ولديه بعض النزعات المحافظة ، وأن هناك الكلاسيكى الطبيعى ، والرومانتيكى أو الصوفانى . وهناك نظريات حديثة تتناول الأنماط السيكلولوجية مثل نظرية يونج Jung عن «الانطوائى والانبساطى» ، وكلها تشير إلى ذلك الاتجاه ، فالشخص الصوفى بفطرته ، يشعر بألفة فى إيطاليا العصور الوسطى أكثر مما يشعر به من ألفة فى أمريكا الحديثة ، كما أن أسلوب فنه قد يأتى قبولا أكثر هناك ، بينما نزعت الروحانية قد تقابل فى أمريكا الحديثة برد فعل مضاد من جانب العقلانية السائدة والطبيعية البرجماتية .

ويؤمن فوسيون بوجود «عدد هائل من العوامل» ، معارضا بذلك «قسوة مذهب الحتمية» Harshness of Determinism ، وكل هذه العوامل تتفاعل مع مراحل الحضارة ، ومع البيئات الطبيعية والاجتماعية ، ومع حياة

الأشكال نفسها ، وهكذا يتضح أن هذه الأشكال لا تدفع نفسها ذاتيا ، وليست موجهة من قبل ، بالصورة التي يبدو أن المؤلف قصدتها أولا ، ولكنه يصر على الإقلال من أهمية الدور الذي تلعبه البيئة .

وايس ثمة تناقض أساسى بين النظرية القائلة بأن تاريخ الفن يتأثر بعوامل خارجية ، وبين النظرية التي تقرر أن الأحداث داخل نطاق فن معين كثيرا ما تتبع اتجاهها معينا فترة من الوقت ، حتى تحت ظروف متغيرة متنوعة ، وأنها تبدو وكأنها تكتسب قوة دافعة معينة في ذلك الاتجاه ، حتى يحدث على الأقل شيء قوى يرغمها على الانحراف عن مسارها ، والفنانون يتسمون بأن لهم حساسية معينة للأحداث التي تجرى في ميدانهم الخاص فأولئك الذين يعملون في فن معين أو في مجموعة فنون معينة — مثل العمارة ، والنحت ، والرسم في عصر النهضة — فمن الطبيعي أن هؤلاء جميعا قد يرغبون في مواصلة نوع معين من العمل بدئ فيه ، وفي تنمية إحدى الامكانيات التي تظهرها كل مرحلة من مراحل نمو أسلوب من الأساليب ، كما يقول فوسيون . وقد يصف الطبيعي ، إذا أراد ، هذه الظاهرة وصفا مجازيا فيقول إنها نوع من «الحياة» داخل الأشكال ، ولكنه لا يستطيع قبول عقيدة فوسيون بأن هذه الأشكال لها حياتها الخاصة حقيقة وفعلا .

وهناك من المؤرخين ونقاد الفن الأكثر حداثة من اتجاه نحو مذهب الفوطيبعية (وجود قوة خارقة للطبيعة) Supernaturalism وقد أفصح بعض هؤلاء عن عقيدتهم في صراحة ووضوح ، وإذا كانوا قد أنكروا التطور والتقدم في الفن ، فإنهم فعلوا ذلك على أسس ميتافيزيقية. ولقد ذكرنا من بين هؤلاء الدس هكسلى كنصير لما يسمى «الفلسفة الدائمة» philosophia perennis ، وهى ملخص للمذهب الفلسفة المتعالية الروحية القائلة بوحدة الوجود ، والتي كانت من سمات الفكر الهندي ، والفارسي ،

والأنفلاطوني الحديث ، والأوروبي في العصور الوسطى . وكان أناندا كوما راسوامى رجلا آخر من أبناء هذه المدرسة ، وأقرب في تفكيره إلى أصولها الهندية . وفي مقلورنا القول بأن أوصافه التجريبية للأسلوب كما يبدو في تصوير منمنمات راجبوت ، والنحت البوذي ، لقيت قبولا كاملا لدى الطبيعيين الغربيين الذين كان يمتثل نظرياتهم في علم الجمال . وتشمل أوصافه هذه تفسيره للرمزية التمثيلية الخاصة بالفن الشرقى ، وهى التى لا يمكن انكار أهميتها كعامل من العوامل المؤثرة في هذا الميدان . غير أن تفسيره هذا أدى به إلى سوء فهم خطير للفن وعلم الجمال الغربى الحديث ، على اعتبار أنهما لا يهتمان إلا بالقيم الحسية . وكلما انتقل من التفسير الواقعى للفن الشرقى إلى قيمته وحقيقته كتعبيرات عن الدين الصحيح : أصبحت كتاباته عن تاريخ الفن أقل حظوة بالقبول من جانب علماء الغرب « (١) .

وبصدق الشئ نفسه على السيدة ستلا كرامريش Stella Kramrisch ، شريكته الصغرى في تفسير الفن الهندى للغرب . وهى لا تختلف عنه في أنها تمزج العلم التاريخى العميق ، والعين الحساسة لدقائق الأسلوب ، والإخلاص للفن الهندى ، تمزج هذا كله بنزعة صوفية روحانية لا يستطيع أن يشايعها فيها إلا قلة من علماء الغرب . وفى رأيها أن الفنان ، فى علم الجمال الهندى الذى ترتضيه وتطبقه ، هو واسطة تفصح فيها الآلهة عن نفسها ، ومن ثم فإن شخصية الفنان تظل مغمورة غير ظاهرة ، كما أن ذاته منفصلة عن العملية الخلاقة ، وتقف موقف المشاهد يملؤها العجب والدهشة أمام عمل قوة جبارة . ولقد استعرض أحد النقاد الغربيين مؤلفها الشامل الجامع عن الفن الهندى ، وهو يقول أنها ، رغم سعة ملاحظتها ، فإن أسلوبها

(١) من أبرز كتاباته الرئيسية عن الفن :

The Dance of Siva. كمبريدج (١٩٢٤) . The Transformation of Nature in Art

نيويورك (١٩٢٤) .

يجعل العوامل الفنية ، « اليقينية » لتاريخ الفن تبدو لها أشياء لا تمت بصلة للموضوع ، الأمر الذى يجعلها لا تبالى بالمسائل الفنية وبالتاريخ الحديث للفن الهندى الذى قام به علماء الغرب . ثم يتساءل إلى أى حد تعتبر هذه التفسيرات الخيالية الميتافيزيقية مجافية للأحكام التجريبية القائمة على الأساليب الموضوعية ؟ .

وإذا سلمنا بأن هذه النظرة الميتافيزيقية هى نظرة يقوم عليها الفن الهندى بصورة جزئية ، فإلى أى مدى تزودنا بتفسيرات لذلك الفن بحيث تتقبلها العقلية الغربية . إن الإجابة عن هذا السؤال يجب أن تكون انتقائية ، فالمؤرخ المتأثر بالفوطيية الدينية تدفعه نظرتة العالمية إلى أن يلاحظ ويفهم الكثير من معالم الفن الدينى ومعانيه الخفية التى ربما يتجاهلها المتشكك مهما كان عالما مرهف الملاحظة حاد الذهن . ولا بد أن تتقبل الدراسة الغربية هذه المعالم والمعانى قبولاً حسناً ، ولا يقتصر قبولها هذا على الفروق الدقيقة فى الأسلوب البصرى ، بل يتعدى ذلك إلى المعلومات التى تؤدى إلى فهم تلك العناصر « النفسية » فى الفن الشرقى التى تعتبر ظواهر ثقافية حقيقية . وعلى هذا الأساس سوف تخضع تلك العناصر لتفسير طبيعى فى أساسه .

٦ - مناقشات نظرية أخرى لتاريخ الفن

هوسر Hauser والتراث السوسيولوجى

لاحظنا فى فصول سابقة كيف أن نظريات تاريخ الفن الفوطيية قوبلت فى القرن التاسع عشر بأنواع عديدة من مذاهب التطورية الطبيعية فمنهج المذهب الطبيعى الذى كان قد قل شأنه مؤقتاً فى مستهل القرن التاسع عشر نتيجة للاتجاه المضاد للتطورية فى علم الأنثروبولوجيا ، هذا المنهج بدأ ينتعش ويستعيد مركزه شيئاً فشيئاً . وتطور علم الجمال بوجه عام على أسس يتزايد اقترابها من المذهب الطبيعى ، وخاصة فى الولايات المتحدة . وعلى

النهج نفسه سارت الدراسات التخصصية لتاريخ الفن . غير أن المناقشات النظرية لتاريخ الفن من وجهة نظر المذهب الطبيعي ، بما في ذلك مسألة التطور كانت قليلة وعلى فترات متباعدة .

ولم يكن هناك إلا القليل من الدراسة المنتظمة في تاريخ الفن أو علم الجمال باللغة الانجليزية خلال الجزء الأخير من القرن التاسع عشر والجزء الأول من القرن العشرين ، إذا قورنت تلك الدراسة بالانتاج الهائل الذي ظهر باللغة الألمانية ، وكانت الجامعات البريطانية والأمريكية بطيئة في انشاء الكراسى الجامعية في هذين العلمين ، وفي إعطاء دراسات في أى فن فيما عدا الأدب . وكان الجزء الأكبر من الكتابات القليلة التى كتبت عن الفن باللغة الانجليزية في ذلك الوقت ، كتابات صحفية وسطحية . وكان بعضها مضادا للتطورية بصورة صريحة ، والبعض متجها نحو مذهب الفلسفة المتعالية القائلة بوحدة الوجود ، سيرا وراء تعاليم كولريدج وامرسن .

وكان كليف بل Clive Bell وروجر فرای Roger Fry ناقدين من طلائع نقاد الفنون البصرية في مستهل القرن العشرين . وكان الاثنان من كتاب المقالات ذات الأسلوب السلس أكثر من أن يكونا أصحاب نظريات يعرضونها بصورة منتظمة . وكان كليف بل عنيفا كل العنف في مهاجمته للتطورية ، وهو يقول في هذا الصدد « ان من يتقد عملا فنيا من الناحية التاريخية لا يعدو أن يكون أحق أسكرته خمرة العلم ، فلم يحدث من قبل أن تمخض ذهن دجال مشعوذ عن نظرية أكثر شؤماً من نظرية التطور في الفن (١) » . فلم يكن الرسام الفلورنسى (٢) جوتو Giotto مجرد يرة زحفت على الأرض حتى أخرجت فراشة هي

(١) Art. (لندن ١٩١٤ - ١٩٢٣) ص ١٠٢

(٢) رسام فلورنسى (١٢٧٦ - ١٣٣٧)

الرسم تيتيان Titian (١) ، فاذا نظرنا إلى أى فنان على أساس أنه يمهّد الطريق لفن فنان آخر ، فنحن إنما ننسى فهم الفن . ثم يقول «إذا بدأنا ننظر إلى عمل فني على أنه أى شيء آخر غير أن يكون غاية في حد ذاته ، فنحن إنما نتخلّى عن دنيا الفن» . وفي هذا الأسلوب كانت التاريخية الألمانية المتطرفة وتاريخية الفيلسوف الإيطالي كروتشي تشقان طريقتهما إلى علم الجمال الانجليزي قبل (٢) الحرب العالمية الأولى .

أما روجر فراي فقد كان تفكيره ولغته أكثر اعتدالا ، كما كان أساسهما التحليل التفصيلي للأمثلة ٠٠٠٠ ، غير أنه في سنة ١٩١٧ عارض كزميله كليف بل «فكرة أن أعمال الفن هي تاريخ متبلور» . ولقد كان من المفسرين الأوائل للمدرسة النقد التي دعت إلى مزيد من الاهتمام بأعمال فنية معينة من أجل أشكائها المربّية التي يمكن إدراكها مباشرة : أى من أجل «تصميمها الإنشائي وانساقها» ، لا من أجل ما يتصل بها تاريخيا وأدبيا . ولم يجد أى تطابق منتظم بين الحركات التاريخية الكبرى في الفن وبين الحركات الكبرى التي حدثت في مجال الفكر السياسي والديني ، ففي بعض الأحيان توافقت زمنياً ، وفي أحيان أخرى لم تتوافق . أما تعاقبات التغير المنتظمة في الفن ، فقد كانت تحددها في رأيه القوى الداخلية الخاصة بالفن نفسه أكثر من القوى الخارجية ، كالقوى الاقتصادية مثلا ، ذلك أن القوى الخارجية والقوى الداخلية شيان منفصلان وتختلفان بعضهما عن البعض من حيث التعاقب المنتظم ، وكثيرا ما تناهض أحدهما الأخرى .

وخلال العشرينات من هذا القرن ذهب البرت س. بارنز Albert C. Barnes ، وهو جامع للتحف الفنية ، ذو الإلمام سابق بعلم الكيمياء الحيوية ،

(١) رسام من البندقية (١٤٧٧ - ١٥٧٦)

(٢) (لندن ١٩٢٠) ص ١ - ١٥

وكان متأثرا بنظرية جون ديوى فى البرجماتية الطبيعية. ولقد ذهب فى تحليل الشكل فى التصوير على أسس تاريخية إلى أبعد مما ذهب إليه بل أو فرأى . وكان تركيزه ، كما فعل فرأى ، على الإدراك الحسى الواضح وعلى مقارنة الأشكال المرئية ، ولكن فى مريد من الاهتمام باستمرار التأثير من مصور إلى مصور ومن عصر إلى عصر . وأشار إلى ما هنالك من معالم ، حتى لدى كبار الفنانين ، نقلها هؤلاء عن سبقوهم ولكنهم حولوها إلى تركيبات جديدة ، بحيث لا يصح اعتبارها أمثلة لمجرد التقليد أو انتقاء الأفضل ، وقال فى ذلك أن الفنانين يجب ألا ينحسوا النقل عن الماضى . وكان أهم مؤلفاته «الفن فى التصوير» The Art in Painting — مرتبا ترتيبا زمنيا تقريبا من حيث التعاقب ، بعد مقدمة طويلة عن مبادئ «الأسلوب التشكلى» (١). ولم يضع فلسفة صريحة للتاريخ الثقافى أو يحاول تفسير الأحداث على أساس مذهب الحتمية الفطرية Immanent Determinism ، غير أن المؤثرات التى تعقبها كانت كلها تقريبا داخل نطاق فن التصوير ، أكثر من أن تكون مؤثرات خارجية ، وقد استنتجها من التشابهات التى يمكن ملاحظتها فيما يتعلق بالترتيب الزمنى .

وفى كتاب «الفن كخبرة» Art as Experience (٢) اعترف جون ديوى بما يدين به من فضل لألبرت بارنز ، الذى علمه الكثير عن كيفية النظر إلى الصور . وكان ديوى فى كتاب سابق — «تأثير دارون على الفلسفة» — قد امتدح ما للتطورية من تأثير تحررى على الحضارة ، ولكنه فى كتابه الوحيد عن الفن لم يناقش علاقته بالتطور وقد حاول فعلا أن يبين ترابط الفن واستمراره مع التجربة العادية ومع التفاعل التكني بين الكائنات الحية

(١) نيويورك ١٩٢٥ ، ١٩٢٨

(٢) نيويورك ١٩٢٤ .

والبيئة . أما فيما يتعلق بتاريخ الفن ، فقد اعتبر أن فن كل عصر يساعد على فهم حضارته ، وقرر من جديد المشكلة المألوفة التي تنحصر في «استعادة مكان عضوى للفن في الحضارة» ، فقال إن هذه المشكلة «تشبه مشكلة إعادة تنظيم التراث الذي ورثناه عن الماضي ، وما تدركه معرفتنا الحالية ، في وحدة متسقة متكاملة تحليلية»^(١). وهذه الكلمات تحمل نغمة تطويرية ، غير أن ديوى كان يشبه أكثر الفلاسفة الأمريكيين الآخرين في تجاهل تطور الفن كمشكلة معينة في فلسفة التاريخ .

وفي سنة ١٩٢٨ قال كاتب هذه السطور إن علم النفس التكويني المقارن «قد وضع العقل الإنسانى في عملية تطويرية ، وبذلك أكد الفرض القائل بأن الفن انبثق من عملية عضوية أولية واستمر مع بقية السلوك الإنسانى»^(٢). وفي الوقت عينه حذر من بعض الأخطاء ونواحي القصور التي وقع فيها تين وغيره من التطوريين الأوائل ، ودعا إلى مزيد من «الوصف ، في آناة وصير ، للتنعقات التكوينية التي يمكن ملاحظتها» ، وقال إن تاريخ الفن يبين أن هناك تحركات نحو البساطة ونحو التعقيد سواء بسواء ، ثم انه في سنة ١٩٤٩ ناقش «تطور أشكال الفن» في مقال عن علم الجمال المقارن^(٣) ، مشيراً بنوع خاص إلى تنوع الأنماط وعودتها إلى التكامل .

ولقد عاد الاهتمام في الوقت الحاضر بفلسفة تاريخ الفن ، بما في ذلك التطور ، ويرجع الكثير من الفضل في هذا إلى الكتاب الحديث الذي ألفه

(١) ص ٢٣٨

(٢) نيويورك ١٩٢٨ T. Munro, Scientific Method in Aesthetics. ص ٤٩ ،

٦٤ . واعيد طبعه في Toward Science in Aesthetics. (نيويورك ص ٢٧ ، ٥١)

(٣) (نيويورك ١٩٤٩) The Arts and their Interrelations. ص ٢٧٧ ،

أرنولد هوسر في فلسفة تاريخ الفن».. وكان قبل ذلك قد نشر مؤلفا من جزئين ، « التاريخ الاجتماعي للفن» ، (١) (The Social History of Art) طبق فيه المنهج الاجتماعي على طائفة كبيرة من الفنانين وعدد كبير من الأعمال الفنية في تعاقب تاريخي ، دون أن يناقش الموضوع كثيرا من الوجهة النظرية . وقد اتهم بعض النقاد هذين الكتابين بأن الكاتب يتمسك فيهما بالمنهج الاجتماعي أكثر مما ينبغي . وقد اعترف هوسر بفضل ماركس وإنجلز كرائدين في هذا الأسلوب ، غير أنه لم يحصر نفسه في دائرة المذاهب الماركسية القحّة . وكان لكتاباته في منتصف القرن العشرين أثرها الكبير في المساعدة على إحياء الاهتمام بفلسفة تاريخ الفن ، وبإمكان معالجتها بأسلوب المذهب الطبيعي القائم على العلوم الاجتماعية والسيكولوجية . ولقد وافق على الفكرة العامة للتطور في الفن دون المغالطات التي انطوت عليها التطورية في خط واحد .

وبعد أن أظهر هوسر بعض نقاط الضعف في النظرية المثالية القائلة (٢) بالاحتمية الفطرية في الفن Immanent Determinism ، واصل بحثه ليبين أن في تلك النظرية عنصرا من الصدق التجريبي . وهو يرفض فكرة ولفن عن التطور الذاتي للأشكال ، ونظريته التي تقول بأن تاريخ الأسلوب لا تتحكم فيه الظروف الخارجية ، بل مجموعة من القوانين الداخلية . ويقول هوسر إن ذلك الكاتب لم يوفق في إظهار أن تطور الفن لا يخضع مطلقا لضغط الظروف الخارجية . ومع ذلك فإن كل حرفة لها تاريخها ، وهذا التاريخ ، كما يقول هوسر « هو تاريخ لتقدم مستمر تسببه عوامل كامنة ... ولا يزال من المعقول أن نتحدث هنا عن نمو وتطور ذاتي » .

(١) The Philosophy of Art History (لندن ١٩٥٩)

وخامسة فصول ١ و ٢ و ٤ عن المنهج الاجتماعي .

(٢) لندن ١٩٥١

ثم يقرر أنها لمشكلة أن نحدد ، في أية مسألة تاريخية معينة ، تلك العوامل التي تكون أكثر مجسما وأعظم تأثيرا . وبوجه عام فإن هوسر يؤكد دور العوامل الخارجية ، وفي نطاق هذه العوامل الخارجية يرى أن العوامل الاجتماعية الاقتصادية هي التي لها التأثير الأعظم . وأن تأثيرها يمتد حتى إلى أكثر العوامل تأصلا ، ومثل ذلك أن اتجاهات الفنانين تتأثر بتدريبهم الاجتماعي ، وبمركزهم ، وبتنظيمهم المهني . وقد كتب يقول إن العمل الفني هو نتيجة لثلاثة عوامل سببية ، السيكولوجي ، والاجتماعي ، والأسلوبي وكل منها يؤثر في الآخر . ويسلم بأن « المفاهيم الاجتماعية لا تساعدنا على فهم جوهر الفن » ، وبأن الفن لا يعدو أن يكون : « من بين أشياء أخرى » نتيجة وسببا للأحداث الاجتماعية (١) . ومن ثم فإن الباب يظل مفتوحا لغيره من المؤرخين لكي يبينوا العلاقة السببية بين هذه « الأشياء الأخرى » وبين الفن . وقد تنافس أساليبهم الأسلوب الاجتماعي ، وقد تكمله .

وبالعالم هوسر العامل السيكولوجي في إيجاز أكثر ، فيما عدا ناحية التحليل النفسي ، ويقول إن الفرد ، ككائن سيكولوجي ، يحتفظ بحرية الاختيار بين الإمكانيات التي تضعها أمامه العوامل الاجتماعية . وفي مقدوره ، داخل حدود معينة ، أن يخلق بعض إمكانيات جديدة لم يقررها المجتمع الذي يعيش فيه . غير أن ما يفعله في هذا الاتجاه إنما يتأثر أيضا بالظروف الاجتماعية . ويحاول علم الاجتماع أن يكتشف « المتطلبات الأساسية للفكر والإرادة » ، والتي تنشأ عن مركز الإنسان الاجتماعي . ويفترض أن للفكر طابعا إيديولوجيا ، بما في ذلك خداع النفس ، وهو ذلك الطابع الذي أفصح عنه نيتشه وفرويد ، وكذلك كارل ماركس (٢) . ومع ذلك فإن هوسر ينقد معالجة فرويد للفن والفنان على أساس أنها معالجة « غير تاريخية » ،

(١) ص ٢٧٥ - ٢٧٦

(٢) ص ١٢ ، ١٧

ويقول إن كل أثناء العصر الحديث ، بما في ذلك الفنان ، يقاسون من صراعات وكبت ، وأن هذه الصراعات تحفز الفنان وتشكل فنه ، غير أن فرويد لا يدرك إلى أى مدى ترجع هذه الصراعات وذلك الكبت إلى مجموعة اجتماعية معينة من الأحوال الاجتماعية :

ويقرر هومر أن أكثر أنصار المادية سذاجة هم ومحدثهم الذين ينظرون إلى الفن على أنه مجرد انعكاس مباشر للظروف الاجتماعية الاقتصادية . فليس هناك تكرار منتظم للرأى العلمى وتقيضه في تعاقب الأساليب ، كما أن النظريات التى تقول بأن تعاقب الأساليب يحدث بصورة واحدة دورية هى نظريات « خيالية بحتة » . ومع أن الأسلوب السوسبيولوجى في كتابة التاريخ هو أسلوب علمى إلا أنه لا يدعى أنه أسلوب تكهنى ، وليس هناك قوانين عامة شاملة في التاريخ الاجتماعى للفن .

ويقول هومر « ليس هناك شئ يتطور بصورة أخاذه كالفن (١) » . ويرفض قول فورستر E.M. Forster بأن التاريخ يتطور بينما يقف الفن جامدا . ويقول إنه من واجبتنا أن نتحاشى ذلك الاعتقاد التطورى الساذج بأن الأشياء البسيطة غير المتنوعة تسبق دائما الأشياء المعقدة المتنوعة . غير أن البحث التاريخى والتقد يجب أن يحاولا اكتشاف وتفسير المركز الذى يشغله كل عمل فنى معين في عملية التطور كلها « (٢) » .

وفيما يتعلق بتطورية هومر بما في ذلك هجماته القوية على فكرة التبيان التاريخى فمن غريب الأمر أن نجده يكرر بعض الصيغ المضادة للتطورية التى يستخدمها كتاب المذهب التاريخى ، فتراه يقول « إن العمل الفنى ليس استمرارا لعمل آخر ، ولا مكملا له ، فكل عمل فنى يبدأ من نقطة البدء

(١) ص ٢٧٠ - ٢٧٢

(٢) صفحات ٣٦ - ٧٢ - ١٩٤ .

ويحقق هدفه على أحسن ما يستطيع ... وفي الحق أن الأعمال الفنية لا تصلح للمقارنة . ويدفعه عداؤه لنظريات الفترات إلى المبالغة في إتكار التكرار ، ويتجلى ذلك في تحدّثه عن كل نزعة فنية حيث يقول إنها وضع مفرد في العملية التاريخية وفي وصفه لكل مرحلة بأنها تختلف اختلافا كلياً عن المراحل السابقة .

٧ - نظريات دورية وشبه دورية جديدة لتاريخ الفن التناقضات الصارخة وتكرار حدوثها دورياً سبنجلر ، سودوكن ، كروبير

ذكرنا في مستهل هذا الكتاب أن نظرية الدوريات هي واحدة من أقدم نظريات التاريخ ؛ وكثيراً ما طبقت على الفنون ورغم انتقضاء بضعة آلاف من السنين لا يزال بعض المؤرخين والفلاسفة يفضلونها على غيرها . وأولئك الذين يحاولون إيضاح هذه النظرية يحاولون في العادة أن يجيبوا على سؤالين رئيسيين ، أولهما : ما هي الطبيعة الخاصة لهذه الدورات أو التكرارات الأخرى ؟ والثاني ما هي أسبابها ؟

ويحاول كثير من الكتاب تجنب الإجابة المحددة على السؤال الثاني ، وخاصة أولئك الذين يرغبون في معالجة الموضوع بطريقة تجريبية ، دون اللجوء إلى الأفكار الميتافيزيقية . وأولئك الذين يجيبون عليه فعلاً يتقدمون عادة بإجابة تشمل نوعاً من الحتمية الفطرية ، مع مطابقة بين مختلف مكونات الثقافة ، ويقولون إن كل هذه المكونات تسير معاً عن طريق هذه الدورات مدفوعة بنفس القوة الموجهة الكامنة ، ويرون عادة أن العوامل البيئية مختلفة ، وغير منتظمة ، وعرضية ، بصورة لا تمكنها من إحداث تكرار دورى على ذلك النطاق الواسع الذي يعتقد أنه قائم فعلاً . إن الإيمان بتحكم البيئة وانتشار الثقافة لا يصاحبه في العادة إيمان بالدورات ، والعكس صحيح . وأغلب المفكرين الذين يعارضون مذهب الحتمية الفطرية لا يرون الدورات ،

أو يعتقدون أنها موجودة بأية طريقة حتمية شديدة الانتظام . ومع ذلك فإنهم في العادة يوافقون على أن هناك أوجه شبه عجيبة بين فنون شعوب بعيدة بعدا شاسعا بعضها عن بعض من حيث المكان والزمان ، وأن هذه التشابهات تدعو إلى مزيد من البحث ، وتستلزم بعض التفسير إذا أمكن ذلك .

وكثير ممن يؤمنون بالدورات التاريخية يفسرونها على أساس فوطيبي ، فيرجعونها إلى إرادة كونية أو قوة حيوية ، وقلة من هؤلاء تدين بالمذهب الطبيعي . ولقد نسب سينسر دورات التطور والانحلال الكونية العظمى إلى النزعات الكامنة غير الحادفة للمادة . وأولئك الطبيعيون الذين يقولون لنا إن الكون صائر إلى الاضمحلال بفعل تبدد الطاقة ، لا يجيبون على السؤال عما سوف يحدث عندما تتبدد الطاقة كلها . هل سيبحث الكون نفسه ثانية بطريقة ما ؟ هل ملأ طاقاته وأفرغها مرات لا حصر لها في الماضي ، أو هل لايزال يقوم بالعملتين معا في مختلف أنحاء ، الفضاء وهنا يتركنا رجل العلم في أيدي الميتافيزيقا ، غير أن فكرة الدورات ربما لا تكون أبعد عن المعقول من أية فكرة أخرى .

والدورية في الطبيعة ظاهرة عامة مشتركة ، وقد تعلم الإنسان أن يتقبلها كحقيقة حتى وإن استحال عليه تفسيرها بأية طريقة كاملة ، فحياته كلها كانت تتحرك دائما مع أحداثها المتكررة بانتظام مع النهار والليل ، والنوم واليقظة ، ودورة الفصول ، ومدارات الكواكب ، ومولد الكائنات الحية ونضجها وموتها ، وقيام الامبراطوريات وسقوطها . وقد عبر عن كل هذه الأشياء في فنونه ، ولهذا فإن أشكال الفن كثيرا ما تكون دورية كما يحدث في تكرار نغمة معينة في قطعة موسيقية . وفي العصور الحديثة لاحظ الإنسان تكرارات دورية أخرى مثل الدورة التجارية ، ومن ثم فكثيرا ما كان طبيعيا ومقبولا في نظره دون محاولة للتفكير من جانبه أن يتوسع في هذا

المفهوم ، وبعيد تطبيقه على ظواهر أخرى تكون الدورية فيها أقل وضوحاً ، على الأساليب في الفن ، وعلى حضارات بأكملها ، وعلى التاريخ البشرى بوجه عام . ومن المسلم به عادة في هذه التطبيقات الأوسع أن التكرار لا يعدو أن يكون جزئياً وغير منتظم إلى حد ما ، مع شيء من التنوع بين الدورات .

أما من حيث طبيعة التكرارات فهناك اختلاف كبير في الرأي ، وفي مقدورنا أن نرتب مختلف أنواع النظريات ، فنعرض لفلسفات التاريخ النظرية الضخمة ، ثم للتعميمات التجريبية المتسمة بشدة الحذر ، والتي تطبق على نطاق ضيق . والنوع الأول يتولى إدخال التاريخ الكوني كله ، أو على الأقل ذلك الجزء البشرى من هذا التاريخ ، في عملية التكرار الموجبة . وهذا النوع من النظريات يرى أن التكرار منتظم كل الانتظام وشامل لكل فروع الثقافة . ويمثل سبنسر وسبنجلر هذه النظرة الشديدة التطرف ، رغم أن سبنسر لم يعرض بالتفصيل الكثير مفهومه عن الدورات ، ولم يؤمن (مثل سبنجلر) بأن كل حضارة تمر في دورة منفصلة . ولقد نظر ولغان وكثير من مؤرخي الفن إلى التكرار نظرة أضيق كثيراً ، فاعتبروا أنه لا يشمل إلا سمات مجردة معينة من الأسلوب في فن واحد أو في مجموعة من الفنون ، وأنه منوع وغير منتظم بعض الشيء . ولم يؤكدوا أن هذه الدورية هي جزء من قانون عام أو تعاقب حتمي . وأخيراً فإن كروبير يمثل نظرة العالم التجريبي الحذر الذي يحاول أن يلاحظ ويعين تشابهات من نوع معين ، حتى يتبين إذا كانت تتكرر فعلاً بأية صورة لها دلالتها . وفي رأيه أنها تتكرر حقاً ، وأنها في بعض الحالات تتكرر بقدر كبير من الانتظام . ويرفض كروبير نظرية الفطرية الكامنة ، ولكنه لا يقترح تفسيراً عاماً آخر . وبما أن لفظ «دورة» يفهم منه أنه ينطوي على قدر كبير من القياس والانتظام ، فإن

أولئك الذين لا يتصورون التكرار على هذا النحو كثيراً ما يتحاشون استخدامه .

ولنبداً الآن ببعض النظريات الأكثر طموحاً ، والتي تغطي التاريخ البشرى بوجه عام . فهناك طائفة من فلاسفة الاجتماع الحديثين يسرون وراء افلاطون ويؤكدون التشابه بين المجتمع والفرد ، وبين النوع والكائن الواحد ، وبين تطور النوع وتطور الكائن الفرد . وسميت هذه النظريات « النظريات العضوية » ، وقد قرر هؤلاء « أن المجتمع ينمو ، ويزدهر ، ويضمحل ، ويقفئ . وبهذه الطريقة فإنها انطوت على تأكيد اجتماعي بيولوجي لنظرية الدورة التقدمية الخاصة بالنمو الاجتماعي » (١) . وكان من بين هؤلاء الفلاسفة ، إلى جانب مبنسر ، بول فون ليلينفيلد ، ا . ج . ف . شافل ، رينيه ورمس Paul von Lilienfeld, A.G.F. Schâffle, René Worms .

وكل هؤلاء عاشوا من القرن التاسع عشر إلى جزء من القرن العشرين . ويلاحظ أن الفكرة التي تقول بأن ثقافات أو حضارات بأكملها تنمو وتموت كالكائنات الفردية ، وهي التي أضاف إليها سبنجلر فيما بعد ، هذه الفكرة عرضها العالم الروسي نيكولاي دانييلفسكي (١٨٢٢ - ١٨٨٥) في كتابه « روسيا وأوروبا » (١٨٦٩) . وكان قصده أن يبين أن روسيا سوف تتولى في نهاية الأمر حضارة العالم ، كما يستدل على ذلك من تاريخ الحضارات السابقة . (٢) وفي رأى هذا العالم أنه كان هناك ما يقرب من اثنتي عشرة من الحضارات العظيمة أو أنماط الثقافة عبر التاريخ ، وكل منها نوع أساسي من الحياة له مخطط تنظيمي متميز عن غيره . ويقول إن هذه الحضارات

(١) ص ٢٤ من كتاب Historical Sociology.

(٢) انظر مؤلف كروبير. Style and Civilization. (Ithaka, N.Y. 1957) ص ١١٢ .

لا تمتاز بعضها ببعض أو تورث الحضارات التي تجيء بعدها مخططاتها الأساسية ، رغم أنها تنقل لغيرها منجزات معينة . وهي تنمو وتبدأ ، وتردهر فترة قصيرة ، ثم تموت : ولقد بلغت حضارتنا الأوروبية ، أو الألمانية ، أو الرومانية ، ذروتها من الناحية الفنية حوالى سنة ١٧٠٠ ، ومن الناحية العلمية فى القرن التاسع عشر ، وفى رأى دانييلفسكى أن الحضارة الروسية سوف تخل محلها فى وقت قريب جداً .

وبعد فترة قصيرة من الحرب العالمية الأولى أصدر سبنجلر كتاباً عنوانه «اضمحلال الغرب» (١) *The Decline of the West* ، ضمنه فلسفته التاريخية المثيرة عن الدورات ، وكان لهذا الكتاب أثره على دائرة دولية واسعة من القراء . وحتى فى ذلك الوقت بدت هذه الفلسفة لماحة الغيب ، فى تنبؤها بحروب مقبلة ، ودكتاتوريات ، وفوضى اجتماعية ، وأثبتت الأحداث التى تلت ذلك صدق بعض هذه التنبؤات لا كلها . وتعتبر هذه الفلسفة أحدث فلسفة للتاريخ تعترف بأن مجرى الأحداث ينطوى على نمط شديد الانتظام تحدده عوامل سابقة . ومنذ ذلك الوقت اتجه الرأى بين المؤرخين بعيداً جداً عن هذا النوع من النظريات .

ويقول بارنز إن سبنجلر جمع بين « (أ) النظرية الدورية للتطور التاريخى (ب) إقرار صادق للنظرية العضوية الخاصة بالمجتمع والتطور الاجتماعى ، (ج) الفكرة الرومانتيكية عن وجود روح ثقافية تهيمن على سمات أى شعب وأنشطته ... فكل ثقافة هى كائن مستقل بذاته يمر فى دورة حياة حتمية مقدرة ، استجابة لسلطان القدر (٢) » ويلاحظ أن العنصر الهيجلى الرومانتيكى

(١) نيويورك ١٩٢٩ - مترجم من الألمانية .

انظر مناقشة بارنز فى نفس الكتاب ص ١٠٢ ، ومناقشة كروبير فى نفس

الكتاب ص ٨٣ ، ١٦٢ .

(٢) فى ص ١٧ يقلل كروبير من أهمية النواحي العضوية من نظرية سبنجلر ،

غير أن أغلب النقاد يرون خلاف ذلك .

واضح في هذه النظرية التي تتحدث عن وجود « روح » في كل حضارة ، كما يتضح فيها أيضاً تأثيرها بتشاؤم شوبنهاور ، وبالمفهوم البيولوجي عن الكائن ودورة حياته المحددة من قبل . وعلى حد قول سبنجلر لا ينتقل شيء هام من عصر إلى عصر ، وليس هناك تطور ثقافي عام ، أما تراكم المعرفة فلا يعدو أن يكون سطحياً ومنصباً على الناحية الفنية ، فالأفكار والمبتكرات تكتسب معاني ووظائف مختلفة في الثقافة التي تليها لاحقة لثقافة أخرى ، ومن ثم فإن كل ثقافة هي كل فذ متكامل .

ويرى سبنجلر أن هناك ست ثقافات تاريخية كبرى : المصرية ، والصينية القديمة ، والكلاسيكية ، والهندية ، والعربية ، والغربية أو الفوستية *Faustian* . وكل منها يمر في تعاقب مماثل : المولد ، والشباب ، والنضج والشيخوخة — أو الربيع ، والصيف ، والخريف ، والشتاء . والثقافات المختلفة يشبه بعضها بعضاً إلى حد ما في مراحلها المتقابلة ، غير أن أرواح الثقافة ومنجزاتها تختلف عن بعضها البعض اختلافاً جوهرياً . وهو يحدد « الحضارة » بأنها المرحلة المتأخرة المضمحلة لكل ثقافة ، عندما تفقد قدرتها الخلاقة . وقد بلغ مجتمعنا تلك المرحلة في القرن التاسع عشر ، بنمو المدن الكبيرة ، والمادية ، التشكيكية ، والامبريالية والحرب ، ومن ثم فإن فناءه بفعل القيصرية والفوضى قد أصبح وشيكاً .

ويركز سبنجلر تركيز أكبر على فنون كل ثقافة ، وعلى اتساق تلك الفنون في كل مرحلة مع خصائص هذه الثقافة في ميادين أخرى . وأرجه الشبه التي يذكرها كثيراً ما تكون كاشفة موضحة ، وتبين تشابهات حقيقية في الشكل والاتجاه الأساسي بين الظواهر ، في ميادين متفصاة عن بعضها البعض بدرجة كبيرة . غير أنه يبالغ في الفروق القائمة بين الثقافات التاريخية الكبرى ، وفي التشابهات القائمة داخل نطاق كل ثقافة ، في سبيل نظرية النمط دقيق الانتظام

التي ينادى بها . وهو يصر على تجاهل الأمثلة السلبية التي لا تتلاءم مع نظريته : كما أنه يقلل من قدر تراكم المنجزات الثقافية من ثقافة إلى أخرى طوال مجرى التاريخ كله .

إن فكرة سبنجلر في مجموعها تعتبر الآن عملاً من القصص الخيالي أكثر منها حقيقة رصينة ، غير أن طراز النظرية الدورية لم يفن بعد ، فقد بنى عليه أرنولد توينبي ، وهو من أعظم مؤرخي منتصف القرن العشرين من حيث اتساع دائرة قرائه ، أقول إنه بنى عليه مؤلفه الضخم « دراسة التاريخ » Study of History . ويعد هذا المؤرخ ، في نظر ستيوارت هيوز Stuart Hughes ، « سبنجلر جديداً » ، كما أن كروبير يقرر أن « مفهوم القيام والسقوط ، الشبيه بالنمو والفناء - العضوى ، هو أساسى في تفكير توينبي كما هو أساسى في تفكير سبنجلر » (١) ويرى توينبي أن كل حضارة تنقسم إلى أربع مراحل هي : التكوين ، والنمو ، والانحلال ، مع التركيز على المرحلة الأخيرة . وهو لا يتحدث عن الفنون إلا قليلاً ، ولكنه يبين في وضوح أنه يعتبر استعمال الأساليب المهجورة في الفنون البصرية الحديثة وكذا بدائيتها دليلاً على التدهور الشبيه بذلك الذى اعتورفن النحت الهلينستى (٢) والقراء الذين يكرهون المعاصر من فن ، وعلم ، ومادية وعقلانية ، على أساس أنها ارتداد عن عقيدة دينية قديمة ، ويوصفها مرتبطة بمشاكلنا الاجتماعية ، هؤلاء القراء سوف يجلون في سبنجلر وتوينبي بعض ما يؤيد كراهيتهم ولكنهم لا يجلون فيهما كثيراً من العزاء . وهم يرون في كل هذه النزعات ، حسنة أو سيئة ، أشياء حتمية لا مناص منها ، كما يرون أن التهور

(١) ص ١١٩ من كتاب Style and Civilization.

(٢) المجلد السادس من كتاب A Study of History. (لندن ١٩٣٩)

الثقافى لا يمكن تخايشه بمجرد العودة إلى الإيمان البدائى ، ولا شك أن التلهف على مثل هذه العودة هو فى حد ذاته علامة من علامات الشبخوخة الثقافية .

أما بىترم سوروكين Pitrim Sorokin ، وهو من المثاليين ، فإنه يؤكد وجود تناوب بين أساليب الفن التصويرية ، والمثالية ، والحسية (١) والأسلوب الأول يغلب عليه الدين ، أما الثانى فإنه دينى دنيوى وبطولى أما الثالث فهو دنيوى وشكى . ويرى سوروكين أن أسلوب الفن التصويرى هو فى أساسه من خلق الكهنة ، وأن أسلوب الفن المثالى من صنع الأرستقراطية النبيلة المنسمة بالشهامة والكمياسة ، أما الأسلوب الحسى فهو من وضع البرجوازية المادية والبروليتاريا المفكرة . (ومع ذلك فهو لا ينسبها سبباً إلى هذه الأحوال الاجتماعية) . ونحن الآن فى نهاية حقبة الأسلوب الحسى ، وسوف يجيء فى وقت قريب « ربيع تصورى » . ويؤكد سوروكين من بين علماء الفن القورين ، « أن قلة قليلة يحقّ عليها الآن ملاحظة الاتجاه « الدورى » أو المتواتر بصورة غير منتظمة ، الذى يسير فيه تغير ظواهر الفن » . وهو لا يوافق على فكرة سينجلر القائلة بأن الثقافات أو الحضارات متكاملة كل التكامل . وبدلاً من ذلك فهو يركز على نوعين آخرين من التركيب (١) أنظمة مثل اللغة والعلم والفن والدين : (٢) أنظمة أسمى تعلو على الحضارات : وهى التصويرية والمثالية ، والحسية . وهذه كلها صفات أو طرق للتفكير والعمل تعم كل نواحي الثقافة فى وقت معين . وكذلك تلك الخاصة بالفن لاتصالها بنظرتها فى الدين ، والفلسفة ، والتنظيمات الاجتماعية . ومن ثم يقال إن الحضارة الأوربية من القرن السادس عشر فصاعداً هى ، فى مجموعها ،

Fluctuations of Forms of Art. Social and Cultural Dynamics. (١)

(نيو يورك ١٩٢٧) ص ٧٥ ، ٦٧٨ .

رأسمالية ديموقراطية ، بروتستانتية ، فردية ، تعاقدية ، نفعية ، وحسية ،
في العلم والفلسفة كما في الفن ٠٠ سواء بسواء . (١)

ولنعد الآن إلى بعض النظريات الأضيق نطاقاً ، كنظرية ولفلن : أى تلك
النظريات القاصرة على فن واحد ، أو على طائفة من الفنون التى تقوم بينها
صلة . وفي هذا النطاق المحدود فإن هذه النظريات تحاول أن تبين أن بعض
المعالم تتكرر بصورة دورية ، وبعض هذه النظريات هى أكثر اقتصاراً
على فن ومكان معين ، بينما البعض الآخر يتناول الفن على نطاق عالمي .
ولقد قام أكثرها ، بصورة أساسية ، على الفن الأوربي من العصر اليوناني
فصاعداً ، وهى تشير بين الحين والحين إلى إمكان وجود تشابهات بين الفن
الأوربي وبين الفن الآسيوي ، غير أن واضعى نظريات تاريخ الفن لم يكتشفوا
إلا القليل من هذا الميدان الخصب .

ويستخدم كروبير اصطلاح « التناقضات الثنائية » للتعبير عن التواترات
المتكررة التى يُفترض وجودها ، وهى « حركات جيئة وذهاباً بين طرفين
متباعدين » ، مثل الكلاسيكى - الرومانتيكى ، والأبولوني الديونيسى
وغیرها (٢) ، ويقول إن هذه التواترات تنشأ عادة عن محاولة وصف المنتجات
النموزجية لمرحلة معينة من مراحل الأسلوب ، وتمتد في بعض الأحيان حتى
تشمل التشابهات بينها وبين فنون أخرى في الحضارة نفسها ، أو تمتد إلى نفس
الفن في حضارات أخرى . ومن ثم فإن الرومانتيكية توجد في الأدب ،
والتصوير ، والموسيقى في أوربا في مستهل القرن التاسع عشر ، بينما - توجد
المراحل الكلاسيكية في الأدب اللاتيني لعصر أغسطس ، وفي فرنسا القرن
السابع عشر ، وفي إنجلترا القرن الثامن عشر .

(١) في كتاب Style and Civilization . (اللاحق ١ - ٢)

يقارن كروبير بين سودوكين وسينجلر . وينتقدهما .

(٢) الفن الذى يعبر عن روح الشعب والتزامات السائدة (الترجمة)

ويتفق مؤرخو الفن الآن إلى حد كبير على أن شيئاً من التذبذب بين زوجين متضادين من السمات يحدث من حين إلى حين في كثير من الفنون ، والعصور ، والحضارات . ومع أن ما نسميه «رومانتيكياً» أو «ديونيسيياً» لا يحدث أكثر من مرة واحدة بالطريقة نفسها تماماً ، إلا أن هناك تماثلاً بين حالات معينة يكفي لتبرير استخدام المصطلحات الوصفية نفسها في شيء من الحرص والجدد . وليس هناك ما يتعارض قط مع القول بأن مثل هذه الظواهر التي تكاد تكون «متناقضات» تحدث من وقت إلى آخر ، غير أن هذا لا يعدو أن يكون نقطة البدء في وضع نظرية عن الموضوع . ومواضيع النقاش الرئيسية من هذه النقطة فصاعداً هي : (أ) ما مدى انتظام التناوب من حيث طول كل مرحلة ، والفترات التي تنقضي بين المراحل ، والتشابه بين المراحل المتقابلة ، وهكذا . (ب) ما سبب التناوب ؟ ولاشك أن واضع النظرية يخوض معركة أشد وأقسى كلما ادعى أنه يرى ظاهرة الدورية تحدث بصورة منتظمة جداً ، ويحاول تفسيرها بعامل واحد سببي . وثمة صعوبة أخرى يواجهها واضعو النظريات ، وهي التوفيق بين «تفرد» كل أسلوب ودورة حياته ، وبين الفكرة القائلة بأن هناك تناقضات ، ومراحل ، وتعاقبات معينة يتكرر حدوثها بطرق متشابهة .

أما كورت سآكس Curt Sachs ، وهو مؤرخ للموسيقى وفنون أخرى ، فقد اقترح قاعدة أساسها التناوب المزعوم بين انماط الفن الموضوعية التي تعبر عن روح الشعب ومزاجه Ethos وبين تلك التي تثير عاطفته Pathos ويقول إن هذين اللفظين أفضل من التضاد الأقدم بين الكلاسيكي الجامد الذي تعوزه الحياة من ناحية ، وبين الباروك أو الرومانتيكي الفعال المليء بالقوة والنشاط من الناحية الأخرى ، وهو يفضلهما أيضاً على التباين الذي قال به نيتشه بين الأبولوني والديونيسي ، أو بين «المعتدل الرصين والمتطرف

الانفعالي، (١) . وفي رأى ساكس أن الأسلوب يسير دائما وفي كل مكان بين الرصانة والدقة والاعتدال من ناحية ، وبين الانفعال والحرية والمغالة من ناحية أخرى . وينكر ساكس حقيقة التطور والتقدم في الفن بالمعنى الذى كان مأخوذا به في القرن الثامن عشر ، ويرى بدلا من ذلك أن هناك تعاقبا مستمرا بين دورتي الفن الموضوعي والعاطفي . ويؤمن بوجود دورات عظمى ، ودورات أصغر منها داخل نطاقها ، وتشمل كل منها أطوارا متضادة : وهو يستخدم كلمة «تطور» في شيء من التجاوز وعدم الدقة كما في قوله ان «قاعدتين رئيسيتين من قواعد التطور» يمكن استخلاصهما من بحثه (٢) ، وهما «إن كل دورة تبدأ بطور موضوعي وتنتهى بطور عاطفي وان كل طور يتطور من الموضوعي إلى العاطفي » . ويحاول ساكس أن يدخل عدة فنون في النمط التناوبي من فنون ما قبل التاريخ إلى الفنون الحديثة ، ولهذا يضطر إلى التعمت في جعل الحقائق تسير في هذا الاتجاه ، وليس له رأى يذكر في العوامل الثقافية الأخرى ، بل إن منهجه هو منهج مؤرخ الفن أكثر من أن يكون منهج المؤرخ الاجتماعي أو الثقافي :

وقد نقد هـ. و. جانسون H.W. Janson نظرية ساكس في مجلة الفن (٣) ، وكان تعليقه عليها أنها متناسقة بدرجة لا تجعلها ملائمة للمادة التي تسعى إلى احتوائها ، ويقول في ذلك « ان دوراته الموضوعية والعاطفية ليس لها أساس بيولوجي — وهذا شرط جوهرى لا مناص من توفره لأن ماضى الانسان ومستقبله ليسا إلا جزءا صغيرا من تطور كل الكائنات الحية

(١) The Commonwealth of Art. Style in the Fine Arts, Music and the Dance. نيويورك ١٩٢٦ ص ١٢٩ ، ٢٠٢ ، ٢٢٤

(٢) ص ٢٦٢ .

(٣) أبريل ١٩٢٧ ص ١٦٤ . انظر أيضا Kroeber ص ١٢٠ .

على هذا الكوكب. ان نظرية دكتور ماكس لا تفضل ما سبقها من النظريات إلا كما يكون رداء من أردية المجانين مريحا أكثر من نظراته في نطاق قيوده التي يتميز بها .

أما أرنولد هوسر فهو ينتقد بحق أغلب التناقضات المزعومة، لأنها تغالى في وصف طابع التضاد الذي تتسم به الأساليب . ويقول في هذا الصدد إن هذه المغالاة قد حدثت منذ مستهل القرن التاسع عشر ، وضرب مثلا لذلك التباين الذي قال به شيلر بين البسيط والعاطفي ، وذلك الذي قال به ريجل بين الملموس والمنظور ، وتباين ولفلن بين التخطيطي والتصويري وتباين وربنجر Worringer بين التجريد وتذوق المدرك الحسي Empathy (١). ومثل هذا التفكير يعطى انطبعا زائفا عن تاريخ الفن بوصف هذا منظوبا على خلافات عنيفة ، وعلى معضلات ليس فيها إلا اختبار بين أمرين أحلاهما مر . ولا شك أننا نستطيع أن نتفق مع هوسر على أن كل هذه التناقضات قد بولغ في تبسيطها مع التجاهل المعتاد لوجوه التنوع والاختلاف . ورغم ذلك فإنها تنطوى على عنصر من الحقيقة ، فالسمات الأسلوبية تتكرر فعلا بصورة جزئية ، لكنها لا تتكرر قط بصورة دقيقة كاملة .

وفضلا عن أن كروبير انتقد النظريات التي ظهرت من قبل عن الدورية أو التواتر في الفن ، فإنه بالاضافة إلى ذلك ، وضع نظريات خاصة به ، وضمن أعظم مؤلف له في هذا الموضوع ، وهو Configurations of Culture Growth (٢) (أشكال النمو الثقافي) ، عرضا لعدة فروع رئيسية للحضارة يحدث فيها الانتاج الخلاق في كل الحضارات

(١) ص ١٦٤ من « فلسفة تاريخ الفن »
(٢) Barkeley and Los Angeles (١٩٤٤)

الكبرى بما فى ذلك حضارة المشرق ، وهذه المجالات هى الفلسفة ، والعلوم ،
وقه اللغة ، والنحت ، والتصوير ، والدراما ، والأدب ، والموسيقى . ولقد
بحث فى كل من هذه المجالات الأنواع الرئيسية من الإنتاج ، وقيمتها ،
وأفرادها العباقرة حيثما عرفوا . وفى هذا العرض الواسع الفسيح كان يبحث
عن أنماط النمو والتدهور الثقافى التى يتكرر حدوثها ، كما ظهرت فى التوزيع
المكانى والزمانى لعصور خلاقة كبرى . ولقد وصف الكثير من « منحنيات
النمو » الخاصة بالنشأة ، والازدهار ، والمروءة ، والاضمحلال ،
والقضاء :

وكذلك نشر كروبير عدة دراسات أكثر تخصصا عن الدورىة فى الفن ،
ومن بينها دراسة عن القصة ، وأخرى عن طرز أزياء ملابس النساء « (١) .
ولقد رأى فى هذه الطرز ، هو وجين ريتشارد دسن Vane Richardson ،
« اتجاهات طويلة المدى » فى القياسات الفطرية الرئيسة للملبس ، من حيث
طول الجزء السفلى من الرداء وعرضه ، ومن حيث نسبة الخصر أو مكانه .
ودامت هذه الاتجاهات قرابة نصف قرن ، وبعد أن بلغت مدى متطرفا
انقلبت إلى النقيض فترة مماثلة من الزمن ، بحيث دام هذا التذبذب بين
النقيض والنقيض قرابة قرن . وبالإضافة إلى ذلك فقد وجد أن هناك فترات
معينة تتسم بالثبات والهدوء وقلة تغير الأزياء ، تتناوب مع فترات أخرى
طابعها الاضطراب وسرعة التقلب . وقد اقترنت هذه الفترات الأخيرة
بفترات القلق الاجتماعى والسياسى . وكذلك وجد أن أوقات التوتر كانت
تبعث على مزيد من الابتعاد الجندى عن النمط الأساسى المثالى المفضل فى
ثقافة معينة ، والذى يحدده إلى حد ما البنيان الجسمى للجنس .

٨ - النظريات العضوية

التعاقبات المتواترة في تاريخ الأساليب

ظهر في تاريخ الفن عدد من النظريات العضوية . وتتناول هذه النظريات نطاقاً أضيق من نطاق نظرية سينجلر ، فلا تبحث إلا في أساليب فنون معينة ، لا في حضارات كاملة بطريقة مباشرة . (وفي الوقت عينه ، فإن الأسلوب أو الاتجاه في الفن يمكن تفسيره بأنه « يعبر عن عصره » بوجه أعم) . وإن مقارنة تاريخ الأسلوب بحياة النبات أو الحيوان لا يمكن أن يقصد بها إلا المعنى المجازي ، كما في قولنا « مولد الأسلوب القوطي » أو مرحلة « النضج » في الرسم اليوناني على أواني الزينة (الزهريات) . ويمكن أن تعني تشابهاً حقيقياً مفصلاً بين نمطى العملية فيما يختص بتعاقب المراحل التي لابد أن يمر بها كلاهما . وقد يكون هذا الرأي ، كما في كتابات تين وسيموندز ، وضعياً تماماً positivistic ، لا يعنى اضفاء صورة روحانية غامضة على الأسلوب بوصفه هذا ، والذي نحسه من هذه الكتابات أن المرحلة الباكرة للأسلوب ، وهي مرحلة التلمس والتجريب ، إنما تشبه تمام الشبه مرحلة الطفولة ، وأن مرحلة الاتزان والتحكم المتأخرين تشبه مرحلة النضج والرشد ، وأن مرحلة الإفراط أو الضعف تشبه مرحلة الشيخوخة والهرم . ومن المسلم به أن كثيراً من الأساليب تشبه الكائنات في أنها لا تمر في دورة حياة كاملة ، وأن بعضها يتأثر بظروف وأحوال خارجية . غير أن أية نظرية جادة تقول بأن الأسلوب له دورة حياة عادية إنما تعنى نوعاً من حتمية فطرية ، أما البيئة وحدها فلا تكفى لإحداثها .

والفكرة العضوية عن الأسلوب تصبح أكثر نزوعاً إلى الميتافيزيقية والقوطيية لأنها مدفوعة بالمثالية والتاريخية . فإن روح العصر تعبر عن نفسها بمختلف الأساليب القومية والفردية ، وإن كلا من هذه الأساليب

قد يمر في دورة حياته الخاصة كجزء من الدورة الأكبر. وهنا تعتبر القوة المحددة قوة كامنة وروحية بصورة قاطعة»^(١).

ووجهة نظر كروبير هي في جملتها وجهة نظر المذهب الطبيعي التحرري، ومن ثم فإنه يجد عدة طرق يصدق فيها التشابه العضوي على الأسلوب. (٢) فالأسلوب يشبه النوع أو الفصيلة في البيولوجيا في أن «له تاريخا، ويمثل تطورا فريدا غير تكرراري في حد ذاته». والنوع، والمجتمع، والثقافة توجد كلها كمجموعة من وحدات فردية تنسم في أساسها بالتكرار عبر العصور، والنوع أو الفصيلة هي «شكل يشترك فيه الأفراد»، ولا تختلف عن ذلك الثقافة. والأنواع، والأساليب، والحضارات مليئة بالتأقلم والاتساق من حيث الشكل، وليس في مقدورنا أن نفهم العلة الفعالة في هذا التأقلم والاتساق.

ثم يتناول كروبير في إسهاب التشابه بين تاريخ الأسلوب وحياة الكائن. وهو يفرق بين (١) التكرار المستقل لطابع معين أو صفة معينة في أطوار غير متقابلة لأساليب مختلفة، (ب) ظهور هذا الطابع في أطوار متقابلة (٣)، والتكرار الأول أقل دلالة من الثاني. فاذا وجدت الصفة الانطباعية بصورة عفوية في رسوم شعوب مختلفة، دون أن يكون لها مكان مناسب في تعاقب للصفات، فقد يكون ذلك واجعا إلى كل أنواع المصادفات. أما في الحالة

(١) المؤرخون الذين يؤكدون المنهج الاجتماعي الاقتصادي يربطون النظرية العضوية بحركة المحافظة على القديم السياسية والاجتماعية كرد قفل ضد الثورة الفرنسية. ويقولون ان النظر الى الدولة وثقافتها على اعتبار انها كائن، انما يعنى انها يجب ان تنمو في هدوء وبصورة تراكمية داخل شكلها الحالي الذي اتيم من قبل، دون صراع داخلي. وهكذا يفسر هوسر آراء ولفن (ص ١٢٢ - ١٢٥ من كتاب The Philosophy of Art History) ومع ذلك فان النظريات العضوية التي ظهرت بعد ذلك عن الاسلوب لا تعنى بالضرورة هذا التكيف السياسى.

(٢) ص ٧٧ من كتاب Style and Civilizations.

(٣) ص ١٤٢

الثانية فان هذه الظاهرة تفسر بأنها نتيجة للعوامل الكامنة في نمو الأساليب بوجه عام ، مثلها في ذلك مثل المشية القصيرة المترنحة التي تعتبر من سمات الطفولة ، والصخب الذي يعتبر من سمات المراهقة . ولكي يبين المرء أن مثل هذا التحديد السابق قائم فعلا ، فلزام عليه أن يعثر على أمثلة مستقلة متماثلة حدثت في تعاقبات معينة . ويذكر كروبير في كثير من الاهتمام ما قام به بول ليجتي Paul Ligeti (١) في هذا الصدد ، غير أنه وجد أن تلك المحاولات غير وافية . ويمكن أن يقال الشيء نفسه عن نظرية ليجتي التي تقول بوجود موجات متناوبة طولها مائة وأربعون سنة بين الخطوط والانطباعية . ولكن كروبير يعتقد أن تعاقبات معينة في العمارة والنحت تصدق على الفنون عامة : أي أن المرحلة الابتدائية اتسمت بالرسوم الأمامية للأشخاص وبالنظرات المحدقة الثابتة والابتسامات ، أما عمارة الروكوكو ، أو الشوريجرسك Churrigueresque ، أو ذات الزخرف المفرط ، فإنها نجىء في مرحلة متأخرة . (ولا يفرق كروبير هنا بين الأساليب المتعاقبة والمراحل المتعاقبة في تاريخ أسلوب واحد) . ولقد تأثر ، كما تأثر فوسيون ، بالمؤلف الذي وضعه والمارديونا Waldemar Déonna والذي جمع فيه بصورة ناجحة أمثلة لتشابهات في أطوار متقابلة من فن النحت المنيوسي (ازدهر في كريت من ٣٠٠٠ إلى ١٠٠ ق.م.) ، واليوناني ، والأوربي (٢) . ويرى ديونا أن هناك تعاقبا متكررا يتمثل في طور الأسلوب العتيق ، ثم الكلاسيكي ، ثم طور الاضمحلال ، ولكل من هذه الأطوار أمثلة في فن النحت اليوناني ، والنحت في العصور الوسطى ، وفن عصر

(١) Der Weg aus dem Chaos

(٢) L'archéologie, sa valeur, ses méthodes. (ثلاثة مجلدات - باريس

١٩١٢) وخاصة المجلد الثالث « Les Rhythmes artistiques » كروبير ص ١٤٥ .

النهضة . وينسج ديونا مع هذه التعاقبات تناوبا بين التناقضات المثالية والواقعية .

٩ - التكرار الدورى فى الفن وعلاقته بالتطور

إن الاعتقاد بأن تاريخ الفن يمثل نمطا دوريا أو فتريا ، كثيرا ما يفسر بأنه لا يتفق مع فكرة التطور فى الفن ، غير أنه ليس بالضرورة كذلك . ولقد سبق أن رأينا أن العملية التطورية كلها ، فى نظرية سينسر ، لم تكن إلا طوراً واحداً فى دورة كبيرة متناوبة للتطور والانحلال ، ولكنها كانت فى حد ذاتها كبيرة إلى درجة جعلتها ، من كل النواحي الواقعية ، العملية الوحيدة التى تستحق الكثير من المعالجة . فلم يكن فى مقدور الإنسان أن يفعل شيئا يذكر لتغيير النمط ، ومن حيث المستقبل غير المحدد ، فإن الاتجاه كان صموديا . ومن الناحية الأخرى فإن سينجلر تصور أن الدورات أقصر ، بحيث لا تدوم كل منها الا قرونا قليلة ، وأن كل حضارة لها دورة منفصلة . ويرى سينجلر ان الانسان الغربى قد انقضى عليه بعض الوقت وهو متجه نحو الانحدار ، وأن انحلاله النهائى ليس بالأمر البعيد . ولم يستبعد سينجلر وجود ارتفاعات دورية فى أماكن أخرى من العالم ، ولكنه لم يتبين أيا منها بصورة محددة ، ومن ثم فإن الصورة الحالية كانت كشيبة قائمة . غير أن سينسر وسينجلر تصورا أن التكرار الدورى هو التكرار الأكبر الغالب ، وأن الارتقاء تدخل فى نطاقه كطور من الأطوار المتناوبة .

ولقد نبذ أغلب التطوريين نظرية الدورات الكبرى ، وفضلوا على ذلك أن ينظروا إلى عملية النمو على اعتبار أنها سوف تستمر فى المستقبل إلى زمن غير محدود . وقد سلموا جميعا بوجود قدر من التكرار الدورى الثانوى داخل نطاق عملية التطور وخاضعا لها ، غير أنهم فى العادة يتحاشون استخدام

لفظ «الدورة» على اعتبار أنه يعنى انتظاما واسع النطاق أكثر مما ينبغى . ومن الواضح أن سيل الأحداث التاريخية يشمل ما فى الطبيعة من تكرارات مألوفة كما يشمل دورة حياة كل كائن ، فتطور النوع ينطوى على نمو وانتشار مختلف أنماط الكائنات ، كالأسمك والزواحف ، وما يتبع ذلك من اضمحلالها أو توقف نموها ، أو انقراضها فى بعض الأحيان . واسننا نعرف ما إذا كان الانسان والتدييات الأخرى سوف تواجه فى النهاية الانكماش فى دورات تطورها النوعى . وواقع الأمر أن نمو الامبراطوريات والحضارات وضمحلها هو حقيقة واضحة ، كثيرا ما تتكرر ، وتشكل فى التاريخ جملة حركة غير منتظمة شبه دورية ، غير أنه ليس من الأكيد مطاقا ما إذا كانت كل الامبراطوريات وكل الحضارات لابد أن تستمر فى تلك الدورة حتى تنفى ، أو ما إذا كانت الدورة تحددها من قبل عوامل كامنة كما هو شأن الكائنات الفردية .

إن نظرية عن المراحل والتعاقبات المتكررة انتسقت تماما مع التطورية . فاذا قيل إن نوعا من الفن مثل الرسم اليونانى على أواني الزينة أو أدب المأساة الفرنسى ، لابد أن يمر فى سلسلة من المراحل تشبه نمو الكائن وضمحلالة ، فإن ذلك لا يعنى إلا فترية أو دورية ثانوية فى الفن ، ولا يتعارض مع التطورية الشاملة التى قيل إن عناصر معينة من الأسلوب كانت فى نطاقها متقولة ومترجمة . ويجب ألا ن تجاهل هذه الإمكانيات النظرية ، حتى وإن كانت بعض النظريات العضوية الخاصة بالأسلوب (مثل نظرية تين وسينجلر) قد تجاهلت التطورية العامة أو نبذتها . ومع ذلك فإن أولئك الذين يعتقدون أن الأساليب فى الفن يجب أن تمر فى دورة حياة منتظمة ، بل أنها تفعل ذلك دائما ، يقع على عاتقهم هؤلاء الناس عبء إقامة الدليل على ذلك . غير أنهم ، حتى الآن ، لم يقدموا لنا إلا أمثلة قليلة للدورة كاملة

محددة ، وقد حدثت هذه الأمثلة أساسا عندما لم يكن هناك إلا القليل من المؤثرات الأسلوبية المتنافسة في الفن الواحد . وعندما تتسع في الأزمنة الحديثة دائرة الانتشار فتشمل العالم كله ، يصبح من العسير على أى أسلوب أن يمر في دورة طويلة متصلة . وفي مقدور الانسان دائما أن يشير إلى نمو وتدهور أسلوب فنان واحد إذا ما عاش طويلا ، وأية حركة اجتماعية أو ثقافية ، أو أية عاصفة مطيرة ، لا بد بحكم الضرورة أن يكون لها بداية ، وفترة ازدهار ، ثم اضمحلال ، غير أن هذا كله لا يبرر الاستنتاج القائل بأن تلك الحركة لها « دورة حياة » خاصة بها ، إلا إذا كنا نقول ذلك بصيغة مجازية .

وتاريخ الفن وتاريخ الثقافة مليئان بمثل هذه النبضات الصغرى ، ومن واجب تطويرية القرن العشرين أن تصفها ، لكي تتبين كيفية اتفاقها مع الاتجاهات والعمليات الأكبر . وذلك النوع من الدوريات في الفن الذى وصفه ولنن والذى سماه كروبير « التناقضات المتباعدة » ، يمكن اعتباره تقاليد صغرى داخل نطاق عملية شاملة للتطور الثقافى ، أو في بعض الحالات ، انحرافات أو انتكاسات مؤقتة في العملية الرئيسية نفسها .

١٠ - آثار التحليل النفساني على نظريات تاريخ الفن

فرويد ويونج

لم يكتب فرويد شيئا مطولا عن نظريات تاريخ الفن أو عن التاريخ بوجه عام ، ولكنه كان شديد الاهتمام بالفنون ومكانها في الحضارة ، وتعليقاته عليها لها معناها ودلالاتها ، كما أنها تتفق مع تطويرية المنهج الطبيعى ، رغم أنه لم يتحدث عنها مباشرة إلا بقدر قليل .

ولا شك أن نقد المؤرخين الماركسيين القائل بأن تفكير فرويد لم يكن تاريخيا ، هذا النقد يقوم على بعض الأسس الحقيقية ، وإن كان مبالغا فيه .

ولم يكن فرويد شديد الاهتمام بالفروق بين أنواع النظام الاجتماعي كالأسمالية والشيوعية ، ولكنه اهتم كثيرا بالفروق القائمة بين الحياة البدائية الأولى وبين الحضارة الحديثة بوجه عام . ولم يوجه كثيرا من الاهتمام إلى الصراع بين الطبقات ، والطوائف الدينية ، والحركات الفنية ، أو بين الأقسام الأصغر الأخرى التي ينقسم اليها المجتمع ، كما أنه كان أقل اهتماما بالصراع الحتمي والتوافق الحزوي بين المجتمع المتحضر وبين طبيعة الانسان الأصلية .. وكذلك لم يعبأ كثيرا بالمراحل الوسطى للتاريخ الثقافي رغم أنه كان يعرف الكثير عن فنون مصر ، واليونان ، وعصر النهضة ، وكذلك عن مرحلة تاريخ الفنون الحالية بصفة خاصة ، بكل ما فيها من آمال وأخطار ينطوي عليها المستقبل . وفي الثقافة الحالية ، كان أقل اهتماما بالنظم الكبرى التي يركز عليها علماء الاجتماع عادة - كالأمم ، والكنائس ، والصناعات ، وغيرها - غير أنه كان أكثر اهتماما بالأسرة كمؤثر على الطفل الصغير ، وكوسيلة لصب المبادئ ، والضوابط الخلقية في نفس كل طفل ، وكشاهد لمسرحية متكررة لما آثارها العقابية والعاطفية التي تدوم مدى الحياة . وكان من رأيه أن التغير من نوع من : النظم الاجتماعية الاقتصادية إلى نوع آخر ، كالتغير من الرأسمالية إلى الشيوعية مثلا ، هذا التغير ليس له أثر كبير في حل مشاكل الانسان النفسية الأساسية . ولقد أقر فعلا بأن بعض الثقافات (وبعض الدوائر داخل نطاق الثقافة الحديثة) كانت أكثر قسوة وجمودا من غيرها في ضوابطها الأخلاقية والدينية ، وأشدّ عداوة لرغبات الانسان الطبيعية ، كما سلم أيضا بأن التنافس الشديد على الثروة ، والمكانة الاجتماعية ، والحب ، واحترام الذات ، بالإضافة إلى ما يلاقيه الفنان عن صعوبة خاصة في الوصول إليها في العصور الحديثة ، كل هذه اعترف فرويد بآثارها الخطيرة المتزايدة على حالة القلق التي يعانيها الانسان .

ولقد اهتم بنوع خاص بناحية تطورية من نواحي التغير التاريخي : تلك هي زيادة تعقيد الحياة المدنية الناتجة عن نمو معرفة الانسان وازدياد سلطانه على الطبيعة المادية . وهو يقول ان الانسان قد حقق حلمه القديم بسلطان يشبه سلطان الآلهة دون أن يبلغ حكمة الآلهة أو سعادتهم . ذلك أن العلم الطبيعي قد زاد من قدرة الانسان على العنف والتدمير ، وبالتالي زاد من نواحي قلقه واضطرابه ، بينما ظلت معرفته بنفسه وقدرته على تنظيم حياته العامة والخاصة بالتفكير الواعي ، على حالتها الفجة البعيدة عن النضج .

وهذا التشاؤم القائم على التسليم بأن التفكير الخبير قد فشل حتى الآن في تحقيق السعادة الانسانية ، كان ميراثا وورثه فرويد عن رد الفعل الرومانتيكي المتأخر ضد تناؤل عصر التنوير والثورة . غير أن تشاؤمه لم يكن عديم الأمل ، كما أنه لم يؤيد استسلام العقل للإيمان أو الهوى . وعلى النقيض من ذلك ، فإن الأمل الوحيد الذي راوده تمثل له في زيادة قدرة التفكير الواعي والعلم ، وتوسيع مجاهلها حتى يستطيع تنسيق مطالب الغريزة والحضارة داخل الذات الفردية وداخل المجتمع . وخلافاً ليونج وبعض اتباعه لم يؤمن فرويد بإيمان رومانتيكيا بالمستويات البدائية ، غير الواعية ، وغير الرشيدة للطبيعة الانسانية ، غير أنه رأى فيها منابع للحياة والموت ، وللخير والشر ، وفوق كل شيء ، منابع لحبوية بهيمية لا يمكن النجاح في تجاهلها ، أو استخدام العنف في قمعها . وكان موقفه من البهيمية والبدائية في الانسان موقفا موضوعيا ، يتجنب التطرف في احتقارهما أو تبجيلهما كما فعلت أجيال سابقة . وقد فرق فرويد تفريقا واضحا بين التطور والتقدم ، غير أنه لم يصل إلى ذلك التطرف الرجعي الذي جعل منهما ضدين لا يمكن التوفيق بينهما ، فزيادة التعقيد في الحضارة قد جلبت القوائد ، وقد تجلب المزيد

منها في صورة النظام والجمال والسعادة ، غير أن النتيجة في رأيه كانت بعيدة عن أن تكون مؤكدة .

والصعوبة الرئيسية التي عبر عنها فرويد في كتابه الأخير عن « الحضارة ومنغصاتها » (١) إنما تكمن في الصراع الدائم بين غريزتين رئيسيتين في الإنسان غريزة الحب Eros : وهي التي تعمل على الوحدة الاجتماعية ، والتعاون ، والجهد والبناء ، والتعاطف ، والشفقة والنمو الثقافي ، وغريزة الموت Thanatos وهي التي تبعث في الإنسان القسوة ، وتعمل على التفكك والهدم ، وهاتان الغريزتان كانتا في حرب دائمة ، تتخللها تراضيات جزئية . ولم يتم القضاء على غريزة الموت ، أو السيطرة الدائمة عليها بالأخلاق والتهديب ، بل كانت عرضة لأن تندلع في أية لحظة في ضراوة مضاعفة بين أكثر الشعوب حضارة .

ولقد لعبت الفنون دور هاما في الصراع الدائم بين هاتين النزعتين في الإنسان ، وفيما يتصل بهما من جهد للتوفيق بين دوافع الانسان المادية البدائية ، وبين المطالب المعنوية الجمالية الرشيدة للحضارة . وأكد فرويد دور الفنون كوسائل للتعبير عن غريزة الحب ، وللإسهام في الجمال ، والنظام ، والوحدة ، وأكد علماء غيره من بعده حقيقة (عززها علم التحليل النفسي) وهي أن الفن نفسه يحتوى على دافع مدمر في أشكال عدة ، وفي مقدوره أن يرمز إلى الرغبات الهدامة لدى الفنان وطائفته نحو النظام الاجتماعي وأسرة المرء وزملائه ، ونحو نفسه . وفي مقدوره أيضا أن يعبر في شكل رمزي عن الرغبة في التجديد والتعمير ، للتعويض والتكفير عن مثل تلك الرغبات الفتاكة .

ولم يؤكد فرويد نفسه أن حافز الهدم والتفكك ليس بالضرورة رغبة سيئة في المدى الطويل ، كما أن حافز المحافظة على الوحدة الاجتماعية ليس

(١) Civilization and its Discontents ترجمة V. Rivière (نيويورك ١٩٢٠) .

خيراً دائماً ، وأن الفضل في بقاء الإنسان كحيوان إنما يعود بصورة جزئية إلى الحافزين معا ، فالإنسان يهاجم أعداءه ، وهتم بأصدقائه وأسرتهم أحيانا وبعض الوحدات الاجتماعية التي يقيمها ، إن لم يكن جميعها ، تصبح بمرور الوقت وحدات مقيدة وجائرة ، ولا بد أن يتولى أحد الناس تقويضها لكي يفسح المجال للنمو : ويصدق الشيء نفسه على الأنماط الفكرية كالمعتقدات الفلسفية والعلمية ، كما يصدق على الأساليب الفنية : ويأمل ذوو الروح الإنسانية أن تجعل الحضارة عملية هدم القديم أو تغييره أقل ما يمكن إيلاما للأفراد ، ولقد حققت الحضارة هذا الأمر إلى حد ما . ويرى فرويد أن أشد الحاجات ليست الحاجة إلى الهدم ، أو إلى الكبت الكامل لأي دافع طبيعي ، بل هي الحاجة إلى إعادة توجيه كل الدوافع الطبيعية نحو مسالك نافعة من الناحية الاجتماعية . وهذا يتم إلى حد ما في عملية التسامي السيكلوجية ، وهكذا فإن الدوافع في هذه العملية توجه على الأقل نحو مسالك يقرها المجتمع ، وإن لم تكن نافعة دائماً ، وهناك يمكن أن تصبح مصدراً للثواب الاجتماعي والاحترام الذات .

والفن هو واحد من طرق التسامي الرئيسية ، بالنسبة للفنان نفسه ، وبالنسبة لأولئك الذين يتجاوبون في تعاطف مع عمله الفني . والفن هو وسيلة تهيء بدائل رمزية مشروعة للرغبات المكبوتة المنبوذة ، وفي هذا إشباع جزئي لتلك الرغبات ، كما يوفر إشباعاً خيالياً لرغبات مشروعة ولكنها باطلة ، وفيه هروب جزئي من عن الحياة وتعاستها . ويمكن أن يكون هذا مصدراً للسعادة المباشرة ، ولو بصفة مؤقتة على الأقل ، بالإضافة إلى أنه يهيء للفنان مكافآت ملموسة - وهذا طريقه إلى الحقيقة والواقع . ويمكن أن يستخدم الفن بصورة متطرفة للهروب المستمر من المسؤوليات ، ومن الوسائل الأكثر فعالية ودواماً لتحسين الحال فإن التحايل في ترويج « أحلام للبيع » يمكن

أن تكون منوما يخدر عقلية الجمهور . كما يمكن أن يستخدم الفن كأداة لغرس المذاهب والمبادئ ، سواء كان ذلك عمداً أو دون قصد ، بهدف تنمية نزعات إذعان سلبي أو عداء ثوري لأوضاع اجتماعية وثقافية قائمة ، وكذا نزعات الاحترام المتبادل بين الناس ، أو التعصب والكرهية نحو الغير . وفي رأى فرويد أنه ليس من الممكن أو المرغوب فيه أن يحاول الإنسان « أن يحب غيره كما يحب نفسه » . ومن ثم فإنه لم ينظر إلى الفن كوسيلة لتحقيق هذا المثل الأعلى المسيحي ، ولكنه نظر إليه فعلاً على أساس أنه وسيلة ممكنة لتحقيق المثل الأعلى اليوناني الذي نادى بمعرفة الإنسان لنفسه ، ويضبط عاقل رشيد للنفس . ذلك أن عملاً فنياً عظيماً مثل مأساة « أوديب » يمكن أن يساعدنا على معرفة مشاكلنا الشخصية وعلى رؤيتها كمشاكل مشتركة بيننا وبين غيرنا من الناس . وعلى معالجتها ومواجهتها على مستوى من الوعي والذكاء ، كما يمكن أن نستمد منه حلولاً ممكنة لتلك المشاكل .

وصور الفن وأنواعه ، بما في ذلك صفات الإحساس ، والأشكال ، والألوان والأصوات ، وأنواع التصميم ، والحبكة الروائية ، والطابع ، بل والأنماط الكلاسيكية والرومانتيكية ، والأبولونية والديونيسية ، كل هذه الأشياء يمكن أن تصبح بالنسبة للفنان وجمهوره رموزاً لمعان عاطفية قوية ، بعضها ينجى بطريقة شعورية ، والبعض الآخر بطريقة لا شعورية . وبمساعدة نظرية التحليل النفسي ، نستطيع مؤرخو الفن ونقادهم أن يجدوا معاني وأسباباً لما في الفن من تأثير عاطفي ، وهي معان وأسباب لم يفتن إليها أحد حتى الآن .

وإذا وجد المرء في الفن المتحضر تعبيرات رمزية للفكر البدائي وكذا الفكر الناشئ ، فليس في هذا تفسير سببي للتأخر المتحضر ، ولا يوضح السمات المميزة لأي أسلوب متحضر . بل إنه يقودنا بعيداً عن تلك التنوعات

الخلاصة المذهلة التي يتسم بها الفن المتحضر ، والتي تبدو لكثير من النقاد كأنها « الجوهر » الأصيل للفن والعبقرية ، ويعود بنا إلى عصر ما قبل التاريخ حين كان كل الناس وكل رجال الفن أكثر تشابهاً . (ومع أن بعض فناني العصر الحجري القديم يبدو أنهم كانوا أفضل بكثير من غيرهم ، إلا أنه لا يوجد دليل على وجود شخصية فردية كبيرة تشبه الشخصية الفردية التي تتسم بها العصور الحديثة) . وقد يبدو هذا وكأنه إخفاق لمنهج التحليل النفسي إذا كان هدف الإنسان الوحيد هو تفسير التنوع الحديث . ولكنه من وجهة نظر أخرى لا يعتبر فشلاً أكثر من فشل مذهب التطورية العضوية في تفسير التنوع بين الحيوانات والنباتات الحية ، فقد تتبع التطورية كل تلك الحيوانات والنباتات من ناحية التكوين ، حتى أرجعتها إلى أنماط تتسم بالبساطة وعدم التنوع النسبي . وهذا ما يحاول التحليل النفسي أن يفعله ، لا بالنسبة لكل نواحي الفن ، بل بالنسبة لبعض عناصره الرمزية المحركة فحسب . وفي هذا العمل يتزع التحليل النفسي إلى تأكيد الاعتقاد بأن الاتجاه العام في الفن والمجتمع كليهما كان ، في جملته ، اتجاهاً ارتقائياً من الأبسط إلى الأكثر تعقيداً .

وقد بدأ التحليل النفسي ، كما وضعه فرويد ، ويونج وأتباعهما ، في إيجاد صلة نافعة بين أعماق النفس الحيوانية ، البدائية ، الناشئة ، غير الرشيدة ، من ناحية ، وبين ما أخرجته الفن والعرف المتحضر من منتجات رفيعة جميلة ، من ناحية أخرى . وهذه الصلة تساعدنا على فهم فنون كل العصور وكل الشعوب ، وبخاصة عن طريق مقارنة الفن البدائي ، بما في ذلك الفن الشعبي ، بتناول موضوعات مماثلة تناولا متحضرأ ، وكثيراً ما يستطيع رؤية عملية إخفاء وتشويه متدرجة لصورة مادية فجأة تحت الشكل الرمزي الذي نما وارتقى . والعمليات الاجتماعية الخلاقة التي من هذا النوع شأنها شأن العمل الرائع الجمال تستمر عبر القرون ، كما هو الحال في والتعديل الذي طرأ

على آلهة معينة وبعض حكايات الجان . وفي مثل هذه العملية نجد دليلاً على تغاير أنواع معينة من الفن : فضلاً عن ذلك يمكن للتحليل النفسي أن يعاوننا في فهم تجاوزاتنا العاطفية الشخصية نحو الفن سواء كانت إيجابية ، أو سلبية ، أو متأرجحة بين هذه وتلك ، وبهذا يزودنا بأساس لتقييم الفن كمصدر للإحساس بالجمال .

ومن المحتمل أن يقلل الإنسان من قيمة الصلة الوثيقة بين نظريات فرويد وبين التاريخ ، لأنه كثيراً ما يتجه في عمله اتجاهاً عكسياً مبتدئاً من عصره إلى الأزمنة الماضية . ويصدق هذا على عملية تحليله للأفراد، التي كان يحاول فيها اكتشاف أسباب معينة لحالة الاضطراب العصبي التي يعاني منها المريض بتتبع الخطوات المتعاقبة التي أدت إليه ، متعمقاً في طبقة بعد طبقة من ذكريات تحفي ما وراءها ، وربما وصل في ذلك إلى صدمة أصابت المريض في طفولته . (وقد أوضح فرويد أن مثل هذه المرحلة الباكورة . وسلسلة الأحداث المتتالية كلها ، ليست التفسير الكامل للظاهرة) ورد الفعل تجاه تجربة معينة يتمثل لدى بعض الأشخاص في إصابتهم بحالة اضطراب عصبي ، ويتمثل لدى البعض الآخر في خلق الفن أو في أية طرق « طبيعية » مشروعة . كما أن الاستعداد العضوي يعتبر عاملاً آخر . وعندما كان فرويد يحاول كشف طبيعة التفكير اللاشعوري والسابق للشعور ، وجد نفسه يعود إلى ظواهر تشبه تلك التي اتسم بها التفكير البدائي . وهو يحدثنا في هذا الصدد عن اهتمامه الشديد بقراءة كتاب حديث عن اللغة البدائية حيث وجد وصفاً لظواهر تشبه لغة الأحلام والاضطراب العصبي وأخيلتها . وقال إن التفكير اللاشعوري يعتبر « عتيقاً » من حيث أنه يميل إلى استخدام مادة مجردة ونظرية ومنطقية مأخوذة من حياة اليقظة ، ويحولها إلى صور مادية ، وكثيراً ما يتجاهل أو يشوه المعنى العقلي بأن يضع مكانه صلة حسية بحتة ، مثل الصلة بين ألفاظ

متشابهة الصوت ، وهي صلة تبدو سخيفة وبعيدة الاحتمال على مستوى العقل الواعي .

وأخيراً فإن فرويد اتبع اتجاهاً زمنياً عكسياً مبتدئاً بتحليل التفكير الحديث المتحضر ، سواء منه العادى السليم أو المضطرب عصبياً ، وانتهى إلى أن يبنى من جديد بناء افراضياً لنواح معينة من حياة ما قبل التاريخ . وقد ساقه هذا إلى ميدان الأنثروبولوجيا وتاريخ الثقافة ، كما يظهر فى كتابه Totem and Taboo (١) ولقد لاحظ أن « عقدة أوديب » أصبحت الآن شيئاً عالمياً بصورة واضحة ، ومن هذه الملاحظة وضع الفرض القائل بأن هذه المأساة قد حدثت فعلاً فيما مضى وكثيراً ما تكررت ، وهى المأساة التى أطاح فيها الأبناء بوالدهم وقتلوه ، وأخذوا نساءه ، وبعد ذلك شعروا بالندم والرغبة فى التكفير عن ذنبهم . ومن الجائز أن هذه المأساة كثيراً ما تكررت حتى أصبحت جزءاً من اللا شعور الجمعى الموروث للجنس البشرى . ولقد تبين فرويد الطبيعة الحدسية لهذا الفرض ، وقدمه كأسطورة لها مغزاها يحتمل أن يكون لها نصيب من الصحة ، أكثر منها نظرية مقنعة .

وفى أثناء ذلك وجد بعض رجال علم النفس الثقافى أن لديهم من الأسباب ما يجعلهم يشكون فى أن عقدة أوديب هى ظاهرة عالمية ، إذ يبدو أنه ليس هناك إلا القليل مما يبدل على وجودها فى بعض ثقافات جزر المحيط الهادى (٢) ، أو قل إنه ليس ثمة دليل على ذلك مطلقاً . وحتى إذا كان ذلك صحيحاً فإن انتشارها فى الثقافة الغربية كنزعة فطرية واضحة يظل مشكلة . وتتصل هذه الظاهرة بالفن عن طريق التمثيل الواسع الانتشار لبعض نواحي الدراما العائلية

(١) ١٩١٢ - ١٩١٣ :

(٢) قارن كتاب The Psychological Frontiers of Society

تأليف R. Linton and A. Kardiner (نيويورك ١٩٤٥)

فى شكل واقعى أو رمزى يشمل الكثير من الفن الدينى ، ولاشك أنها تتصل
أيضاً بسلطان رب الأسرة وقسوته المتكررة فى كثير من الثقافات ، كالثقافة
العبرية ، والرومانية ، واليابانية .

أما العالم يونج ، فقد كان من مؤيدى فرويد فى بادىء الأمر ، ثم
ترغم بعد ذلك مدرسة للتحليل النفسى تحالف مدرسة فرويد ، واتجه فى هذا
الميدان اتجهاً أقرب إلى اتجاه منهج الفوطيبيعية والمذهب الحيوى ، عن طريق
مفهومه للطاقة الحيوية (Libido) بوصفها قوة روحانية . وقد سار
هو أيضاً فى عمله سيراً عكسياً مبتدئاً من الظواهر الفردية والثقافية الحالية ،
إلى الأنماط الأصلية التى يفترض وجودها فى فكر ما قبل التاريخ . وأصاب
يونج وأتباعه قدر كبيراً من النجاح فى العثور على تلك الأنماط فى فنون
ثقافات متنوعة وفى أحلامها ، وفى تعبيراتها الدينية . وفى هذا تفسير جزئى
للتشابهات التى يتكرر حدوثها .

وعلم التحليل النفسى ، أو علم نفس الأعماق ، ليس إلا أحد نواحي
التقدم الكثيرة الحديثة فى تكوين ما نعرفه عن « العامل السيكولوجى » فى تاريخ
الفن - أى بالمعنى الضيق الذى تعنيه كلمة « سيكولوجى » ، والذى يختلف
عما تعنيه كلمة « سوسولوجى » . وبهذا المعنى فإنه يختلف أيضاً عن المنهج
« الأسلوبى » أو المنهج التاريخى البحت للفن ، الذى يبحث عن أسباب أساليب
معينة ، وعن تعاقبات الأسلوب ، داخل نطاق الفن نفسه .

شركة الأمل للطباعة والنشر
(مورافيتلى سابقا)
ت. 23904096 - 23952496



www.gocp.gov.eg

نصفية العلاف: فكرى يونس